Mijaíl M. Bajtín

PROBLEMAS DE LA POÉTICA DE DOSTOIEVSKI



BREVIARIOS

Traducción de
TATIANA BUBNOVA

Problemas de la poética de Dostoievski

por

MIJAÍL M. BAJTÍN



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en ruso, 1979
Primera edición en español, 1986
Primera reimpresión, 1988
Segunda edición, 2003
Primera reimpresión, 2005

Bajtín, Mijaíl M.
Problemas de la poética de Dostoievski / Mijaíl M. Bajtín ; trad. de Tatiana Bubnova. — 2ª ed. — México : FCE, 2003.
400 p. ; 17 × 11 cm — (Colec. Breviarios ; 417)
Título original Problemy poetiki Dostoievskogo
ISBN 968-16-6816-2

1. Poesía rusa — Crítica e interpretación 2. Dostoievski, Fedor — Crítica e interpretación 3. Literatura rusa 4. Bubnova, Tatiana, tr. I. Ser II. t

LC PG 3328 B3418 2003 Dewey 082.1 B846 V. 417

Comentarios y sugerencias: editor@fce.com.mx
Conozca nuestro catálogo: www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de portada: R/4, Pablo Rulfo

Título original: *Problemy poetiki Dostoievskogo*

ISBN 968-16-6816-2 (segunda edición)
ISBN 968-16-2250-2 (primera edición)

Impreso en México • *Printed in Mexico*

ALGUNAS PALABRAS ACERCA DE LA VIDA Y LA OBRA DE M. M. BAJTÍN

MIJAÍL MIJÁILOVICH BAJTÍN nació el 5 (17) de noviembre de 1895 en la ciudad de Oriol. Su padre pertenecía a la antigua nobleza, pero procedía de una familia venida a menos y era empleado bancario. La infancia de M. M. Bajtín transcurrió en Oriol, la adolescencia en Vilno (ahora Vilnius) y en Odesa, en la cual terminó en 1913 la educación secundaria, e ingresó a la facultad de historia y filología de la Universidad de Novorossia (actualmente, Universidad de Odesa). En poco tiempo, Bajtín pasó a estudiar a la Universidad de Petersburgo (actualmente, Universidad de Leningrado), en donde se graduó en 1918.

Tuvo entre sus profesores universitarios a eminentes estudiosos como el helenista F. F. Zelinski, el historiador de filosofía N. O. Lossky y el maestro de lógica A. I. Vvedenski, entre otros. Pero el papel más importante en la formación de M. M. Bajtín lo tuvieron sus estudios autodidácticos de filosofía, historia, literatura, estética, psicología, lingüística e historia de las culturas.

En 1918-1923 fue profesor en las ciudades de Nevel y Vítebsk, de Rusia occidental. Se casó en 1921 con Elena Alexándrovna Okolovich, natural de Vítebsk. Durante medio siglo de vida en común, Elena Alexándrovna no sólo fue la fiel compañera de Mijaíl Mijáilovich, sino también una inapreciable ayudante en su labor.

A fines de 1923, M. M. Bajtín regresa a Petersburgo (ahora Leningrado) y lleva a cabo trabajos de investigación en el famoso Instituto de Historia de las Artes. Su primer producto importante en la investigación teórica fue *Problemas metodológicos de la estética de la creación verbal* (1924), en el que se da una solución pe-

culiar y fecunda a los problemas del material, forma y contenido de una obra de arte. Las ideas de este tratado fundamentaron toda su creación posterior.

En el tiempo en que M. M. Bajtín trabajaba en el estudio mencionado se enfrentaban dos corrientes "extremistas" en la ciencia literaria soviética: el formalismo y el llamado sociologismo vulgar. El pensamiento de M. M. Bajtín se iba desarrollando en un plano absolutamente distinto. Su metodología se basó en la profunda asimilación de la cultura filosófica alemana y, por otra parte, en el contenido espiritual de la literatura rusa relacionada indisolublemente con el desarrollo del pensamiento ruso.

La fusión de la sistematicidad, lógica y objetividad del pensamiento científico y filosófico alemán y del universalismo profundo y abarcador de la creación intelectual rusa se presentaba como una especie de ideal. La metodología de M. M. Bajtín fue determinada por esta fusión.

Debido a problemas personales Bajtín edita sus primeros libros bajo los nombres de sus amigos: con el de V. V. Volóshinov, *El freudismo* (Leningrado, 1925)[1] y *Marxismo y filosofía del lenguaje* (Leningrado, 1929, segunda edición, 1930);[2] con el de P. N. Medvédev, *El método formal en los estudios literarios. Introducción a la poética sociológica* (Leningrado, 1928).[3] En 1929 aparece —ya bajo su propio nombre— la primera versión de su famoso libro *Problemas de la obra de Dostoievski.*[4]

[1] Traducción al inglés: V. N. Voloshinov, *Freudianism: A Marxist Critique,* trad. de I. R. Titunik, Neal H. Bruss, Nueva York y Londres, 1976. [T.]

[2] Versión española: V. N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje,* trad. del inglés de Rosa María Rússovich, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976. [T.]

[3] Traducción al inglés: P. N. Medvédev/M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics,* trad. de Albert J. Wehrle, The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1978. [T.]

[4] En su segunda edición, considerablemente ampliada y com-

Muy poco después de la aparición de este libro nuestro autor se fue a vivir a la frontera entre Siberia y Kasakstán, en Kustanai. Pasó allí cerca de seis años como empleado de las instituciones públicas locales. En aquel mismo periodo se interesó por los problemas de la teoría y la historia de la novela. También empezó a trabajar en un libro sobre Rabelais.

En otoño de 1936 fue invitado a trabajar como profesor del Instituto Pedagógico de Mordovia, en la ciudad de Saransk. Durante un año impartió un curso sobre historia general de la literatura, y a fines de 1937 se trasladó a Moscú. Hasta 1945 vivió en Kimry, pequeña ciudad aledaña a Moscú, enseñando en la escuela secundaria local y participando en las investigaciones del Instituto de Literatura Universal de la Academia de Ciencias de la URSS en Moscú. En 1940 terminó su trabajo sobre Rabelais y lo presentó como tesis doctoral en el Instituto de Literatura Universal. Por causa de la segunda Guerra Mundial, que llega a la Unión Soviética en 1941, su examen profesional se pospuso hasta 1946. En 1945, M. M. Bajtín volvió a ser invitado a trabajar en el Instituto Pedagógico de Mordovia (más tarde, Universidad), en el que estuvo laborando hasta jubilarse en 1961; al principio desempeñó labores de profesor y desde 1957 dirigió la cátedra de literatura rusa y extranjera.

En 1963 vio la luz la segunda edición, ampliada y reelaborada, de su libro sobre Dostoievski; en 1965 aparece el libro *François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento.*[5] Ambos tuvieron una gran resonancia tanto en la URSS como en el extranjero.

A partir de 1969 vivió en Moscú. Algunos de sus tra-

plementada, el libro se titula *Problemas de la poética de Dostoievski* (Moscú, 1963, en ruso). [T.]

[5] Versión española: Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento,* trad. de Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1974. [T.]

bajos fueron publicados en la revista *Voprosy Literatury* y en el anuario teórico del Instituto de Literatura Universal, *Kontekst* (véanse los fascículos de 1972-1976). En 1975 se publica una compilación de artículos de su autoría bajo el título de *Problemas de literatura y estética.*[6]

Después de una prolongada y penosa enfermedad, M. M. Bajtín murió el 7 de marzo de 1975. Se le dio sepultura en el panteón de Vvedenski en Moscú.

Una serie de trabajos suyos inconclusos intitulados *Estética de la creación verbal* se editó en 1979. Actualmente se están preparando para su publicación diversos materiales de su archivo a cargo del autor de estas líneas.

Los principales estudios de M. M. Bajtín están dedicados a la literatura y, en un contexto más amplio, a la estética. No obstante, hizo una aportación considerable a la filosofía, la historia de la cultura, la psicología y la lingüística.

Sus libros sobre Dostoievski y Rabelais probablemente vivirán mientras viva la obra de estos maestros, puesto que sus análisis llegan a tener el mismo valor que los trabajos en que están basados.

Pero es aún más importante el *sistema estético* de M. M. Bajtín, que se hace sentir de una u otra manera en toda su herencia. Como la inmensa mayoría de los pensadores rusos, Bajtín no creó un tratado general característico de la tradición alemana; su sistema de ideas aparece disperso en una serie de investigaciones concretas y absorbe, en diferente medida, todos los problemas de la estética que se analizan con base en el arte *principal* de la época moderna: el arte de la palabra. En este sentido, las ideas de Bajtín sólo se pueden comparar con el sistema estético de Hegel, aunque la bajtiniana se distinga de la estética del filósofo alemán,

[6] Versión francesa: Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* trad. de Daria Olivier, Gallimard, París, 1978. [T.]

representando una etapa de desarrollo absolutamente nueva.

Señalaré algunas de las principales diferencias. Ante todo, la estética bajtiniana es *dialógica* en su fundamento (el diálogo representa una de sus categorías más importantes), mientras que el pensamiento de Hegel es estrictamente monologal. Luego, Bajtín creó la estética de la *prosa* literaria, que ocupa un lugar preponderante en la literatura moderna, y no una estética de la *poesía,* como lo hizo Hegel. No menos importante es el hecho de que la estética bajtiniana se basa principalmente en el arte de las épocas de *ruptura* y *transición,* de las épocas "abiertas" (la frontera entre la Edad Media y el Renacimiento, el límite entre la Antigüedad clásica y el Medievo, los finales del siglo XIX y principios del XX). Finalmente, M. M. Batjín centra su atención en la representación artística de la *personalidad* (sobre todo en su libro acerca de Dostoievski) y del pueblo (en el libro sobre Rabelais), mientras que en Hegel dichos conceptos no juegan un papel importante; a éste le importan más los de *individuo* y *nación,* que se ubican en un plano totalmente distinto.

En su totalidad, su estética representa un aporte considerable a la cultura universal, y es totalmente legítimo que sus obras se hayan traducido y publicado en los principales países de Europa, en los Estados Unidos y en el Japón.

El libro de Bajtín sobre Dostoievski ya tuvo más de dos decenas de ediciones en diversas lenguas del mundo y llegó a ser clásico. (Es recomendable que la lectura de este libro se complemente con la de los materiales del archivo del autor que estaban destinados a dar cuerpo a la nueva edición y que fueron aprovechados en parte para la segunda [1963], aunque las ideas principales contenidas en los materiales mencionados no formaron parte de dicho libro.)[7]

[7] Estos materiales aparecen en la traducción española de *Esté-*

Es importante que se precisen algunas ideas básicas presentes en los materiales del archivo de Bajtín. El libro acerca de Dostoievski fue entendido por muchos lectores como una afirmación del *relativismo* que aparentemente reina en el universo artístico de Dostoievski. Puesto que cada uno de sus héroes principales, portadores de su propia "idea" y de su propia "verdad", tienen, según la opinión de Bajtín, *derechos iguales,* no sólo respecto a los demás personajes sino también respecto al *autor,* se pretende que el universo de Dostoievski esté totalmente desprovisto de una verdad unificadora y "última"; todo en su mundo es relativo y equipolente.

En una serie de juicios que aparecen en los materiales complementarios a este libro, Bajtín en realidad objeta semejantes interpretaciones de su concepción. Particularmente dice que "el sentido-conciencia en última instancia pertenece al autor, y sólo al autor. Y este sentido se refiere al ser [existencia] y no al *otro* sentido (que es una conciencia ajena equitativa)".[8]

Es útil confrontar esta observación de Bajtín con otra que proviene de unos apuntes publicados bajo el título *Problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas,* donde delimita fundamentalmente el concepto de autor como componente y *participante* del "autor real", que es creador de la obra: "... los planos discursivos de los personajes y del autor pueden entrecruzarse, es decir, entre ellos pueden darse relaciones dialógicas. En las obras de Dostoievski, donde los personajes son ideólogos, tanto el autor como los héroes se encuentran en un mismo plano". No obstante,

los discursos de los personajes participan en los diálogos representados dentro de la obra y no comparten de una

tica de la creación verbal, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1982. Se trata del texto que se titula "Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski", pp. 324-345. [T.]

[8] *Estética de la creación verbal,* pp. 326-327. [T.]

manera inmediata el diálogo real de la actualidad, es decir, la comunicación discursiva real en la que participan y en la que cobra sentido la obra en su *totalidad* (participan de ella tan sólo como elementos de la mencionada totalidad). Mientras tanto, el autor ocupa una posición en este diálogo real y es determinado por la situación real de la actualidad... El discurso del autor que representa (autor real), en el caso de que exista, es de un tipo fundamentalmente especial que no puede tener un mismo estatuto que el de los personajes. Precisamente es este discurso el que determina la última unidad de la obra y su última instancia de sentido, su última palabra, por así decirlo.[9]

De esta manera, en el universo artístico de Dostoievski, el autor narrador o participante de la obra es el que puede equipararse a los personajes (utilizando el término bajtiniano, se podría hablar de la *voz del autor),* y no el autor real.

Puesto que la errónea interpretación "relativista" de la concepción bajtiniana acerca de la obra de Dostoievski es muy frecuente, consideré necesario concluir mi introducción con este comentario al libro de M. M. Bajtín.

VADIM KOZHINOV

NOTA: Para la ubicación de las fechas citadas en esta introducción, tome en cuenta el lector que la primera edición en español de esta obra la publicó el FCE en 1986.

[9] *Ibid.*, p. 308. [T.]

I. LA NOVELA POLIFÓNICA DE DOSTOIEVSKI Y SU PRESENTACIÓN EN LA CRÍTICA

Cuando uno empieza a estudiar la abundante literatura crítica acerca de Dostoievski, da la impresión de que se trata no de un autor que escribió novelas y cuentos, sino de autores y pensadores varios que plantean un conjunto de exposiciones filosóficas: Raskólnikov, Myshkin, Stavroguin, Iván Karamázov, el Gran Inquisidor, etc. Para el pensamiento crítico, la obra de Dostoievski se ha fragmentado en un conjunto de construcciones filosóficas independientes y mutuamente contradictorias, defendidas por sus héroes. Entre ellas, los puntos de vista filosóficos del mismo autor están lejos de ocupar el primer lugar. Para unos investigadores, la voz de Dostoievski se funde con las voces de algunos de sus héroes; para otros, representa una síntesis específica de todas estas voces ideológicas y, finalmente, para terceros, su voz se pierde entre las últimas. Con los héroes se polemiza, se aprende, se intenta desarrollar sus puntos de vista hasta formar un sistema acabado. El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística de Dostoievski. Para la conciencia de los críticos, el significado directo y válido en sí mismo de las palabras del héroe rompe el plano monológico de la novela y provoca una respuesta inmediata, como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor sino el portador autónomo de su propia palabra.

B. M. Engelgardt señalaba justamente esta particularidad de los estudios acerca de Dostoievski:

> Analizando la crítica literaria rusa sobre las obras de Dostoievski —observa—, es fácil notar que, con pocas excepciones, toda ella no supera el nivel espiritual de sus héroes favoritos. No es la crítica la que domina el material que tiene enfrente, sino que es el material el que la domina totalmente. Los críticos siguen aprendiendo de Iván Karamázov y Raskólnikov, de Stavroguin y del Gran Inquisidor, perdidos en las contradicciones en que se perdían los personajes, enfrentándose desconcertados a los problemas que no pudieron solucionar éstos y reverenciándose frente a sus vivencias complejas y tormentosas.[1]

J. Meier-Gräfe hace una observación análoga: "¿Acaso a alguien se le ocurrió la idea de participar en una de las numerosas conversaciones de la *Education sentimentale?* Sin embargo, solemos discutir con Raskólnikov, y no sólo con él, sino con cualquier personaje".[2]

Esta particularidad de los estudios críticos sobre Dostoievski no puede ser explicada tan sólo por la ineptitud metodológica del pensamiento crítico, ni analizada como en total contradicción con la voluntad artística del autor. No; esta actitud de la crítica, así como la percepción no prejuiciada de los lectores que siempre discuten con los.héroes de Dostoievski, responde efectivamente al principal rasgo estructural de las obras de este autor. Dostoievski, igual que el Prometeo de Goethe, no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele.

[1] B. M. Engelgardt, "La novela ideológica de Dostoievksi", en *F. M. Dostoievski. Stat'i i materialy* [Dostoievski. Artículos y documentos], t. 2, edición de A. S. Dolinin, Moscú-Leningrado, *Mysl'*, 1924, p. 71.

[2] Julius Maier-Gräfe, *Dostojewski der Dichter*, Berlín, 1926, p. 189. La cita se extrajo del trabajo de T. L. Motyliova, "Dostoievski y la literatura universal", publicado en la compilación *Tvorchestvo Dostoievskogo* [La creación de Dostoievski] de la Academia de Ciencias de la URSS, Moscú, 1959, p. 29.

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo.* Por eso la palabra del héroe no se agota en absoluto por su función caracterológica y pragmático-argumental común,[3] aunque tampoco representa la expresión de la propia posición ideológica del autor (como, por ejemplo, en Byron). La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor. En este sentido, en Dostoievski la imagen del héroe no es la imagen objetual normal de la novela tradicional.

Dostoievski es el creador de la novela polifónica. Llegó a formar un género novelesco fundamentalmente nuevo. Es por eso que su obra no llega a caber en ningún marco, no se somete a ninguno de los esquemas histórico-literarios de los que acostumbramos aplicar a los fenómenos de la novela europea. En sus obras aparece un héroe cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la del autor en una novela de tipo común. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor; no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es porta-

[3] Esto es, las motivaciones de la vida práctica.

voz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes.

De allí que se diga que los vínculos pragmático-argumentales comunes, de tipo objetual o psicológico, no sean suficientes en el mundo de Dostoievski, puesto que presuponen un carácter objetual de los héroes en la intención del autor; son vínculos que relacionan y combinan las imágenes acabadas de los hombres en una unidad del mundo percibido y comprendido monológicamente, y no la pluralidad de conciencias autónomas con sus visiones del mundo. El pragmatismo argumental habitual tiene un papel secundario en las obras de Dostoievski y tiene funciones específicas. Los últimos nexos que crean la unidad de su mundo novelesco son de tipo singular; el acontecimiento principal presentado por sus novelas no se somete a la interpretación pragmático-argumental acostumbrada.

Luego, la misma intención del relato —no importa si éste se da por medio del autor, del narrador o de uno de los personajes— ha de ser totalmente distinta de la de novelas de tipo monológico. La posición desde la cual se desarrolla el relato, se constituye la representación o se ofrece la información, habría de orientarse de una manera novedosa, no con respecto a un mundo de objetos, sino a este nuevo mundo de sujetos autónomos. El discurso hablado e informativo habría de elaborar una nueva actitud hacia su objeto.

De este modo, todos los elementos de la estructura novelesca en Dostoievski son profundamente singulares; todos ellos se determinan por una nueva tarea artística que sólo Dostoievski supo plantear y solucionar en toda su amplitud y profundidad: la tarea de formar un mundo polifónico y de destruir las formas establecidas de la novela europea, en su mayoría monológica (homófona).[4]

[4] Lo cual no significa, por supuesto, que Dostoievski aparezca

Desde el punto de vista de una visión consecuentemente monológica y de la correspondiente comprensión del mundo representado y del canon monológico de la estructura novelesca, el mundo de Dostoievski puede parecer caótico y la estructura de sus novelas un conglomerado de materiales heterogéneos y de principios incompatibles. Y sólo a la luz de la finalidad artística principal de Dostoievski puede ser comprendido el carácter profundamente orgánico, lógico e íntegro de su poética.

Ésta es la tesis que estamos defendiendo. Antes de desarrollarla con base en las obras de Dostoievski, analizaremos de qué manera iba refractándose el rasgo principal de su obra postulado en esta crítica. No es nuestro propósito ofrecer aquí una reseña más o menos completa de la literatura crítica acerca de Dostoievski. Entre los trabajos que se le han dedicado en lo que va de este siglo hemos escogido los pocos que, en primer lugar, se refieren a los problemas de su poética y, en segundo, los que se acercan más a las particularidades de ésta tal como la estamos entendiendo. De esta manera, la selección se realiza desde el punto de vista de nuestra tesis y es por tanto subjetiva. Pero en este caso la subjetividad de la selección es tan inevitable como justificada, puesto que nuestro propósito no es hacer un ensayo histórico y ni siquiera una reseña. Lo que

aislado en la historia de la novela y que la novela polifónica creada por él carezca de antecedentes. Pero tenemos que abstraernos aquí de los problemas históricos. Para ubicar correctamente a Dostoievski en la historia literaria y para poner de relieve sus vínculos *esenciales* con sus antecesores y contemporáneos, antes que nada es necesario descubrir su peculiaridad, es necesario mostrar a Dostoievski en Dostoievski, a pesar de que una definición semejante de lo específico sólo tenga un carácter provisional y tentativo, hasta llegar a indagaciones históricas amplias. Sin esta orientación previa, las investigaciones históricas degenerarían en una serie incoherente de confrontaciones accidentales. Sólo en el capítulo cuarto de nuestro libro vamos a tocar el problema de las tradiciones genéricas de Dostoievski, es decir, de la poética *histórica*.

nos importa es ubicar nuestra tesis, nuestro punto de vista entre los que ya existen en la crítica sobre la poética de Dostoievski. En el proceso de análisis se irán aclarando los diversos aspectos de nuestra tesis.

Hasta los últimos tiempos, la crítica literaria acerca de Dostoievski ha sido una respuesta ideológica inmediata a la voz de sus héroes, como para poder percibir objetivamente los rasgos artísticos de su nueva estructura novelesca. Es más, al tratar de hacer algunos deslindes teóricos en este nuevo mundo polifónico, la crítica no ha encontrado otro camino más que monologizarlo de acuerdo con los criterios comunes, esto es, percibir la obra realizada por una voluntad artística esencialmente nueva desde el punto de vista tradicional. Algunos críticos, guiados por el aspecto contenidista de las opiniones ideológicas de algunos héroes, han tratado de reducirlas a una totalidad sistemática y monológica, menospreciando la pluralidad esencial de las conciencias diferenciadas que precisamente forman parte de la tarea artística del escritor. Otros, que no se han dejado influir por el impacto ideológico directo, han convertido las conciencias plenas de los héroes en psiques objetivadas y han percibido el mundo de Dostoievski como el normal de la novela social y psicológica europea. En el primero de los casos resultaba un diálogo filosófico, en vez de una interacción de conciencias independientes; en el segundo, se manifestaba un mundo comprendido objetualmente que tenía su correlato en la conciencia única del autor.

Tanto una discusión filosófica apasionada con los héroes como un análisis psicológico o psicopatológico imparcial de los mismos son igualmente incapaces de penetrar en la arquitectura artística de las obras de Dostoievski de una manera apropiada. El entusiasmo de unos es incapaz de producir una visión objetiva y auténticamente realista del mundo de las conciencias ajenas, y el realismo de otros es muy superficial. Por

eso es comprensible que tanto unos como otros, o bien dejen de lado por completo los problemas propiamente artísticos, o los traten de una manera accidental y anodina.

El camino principal de los estudios críticos acerca de Dostoievski es el de la monologización filosófica. Lo escogieron, entre otros, Rozanov, Volynski, Merezhkovski y Shestov. Al tratar de colocar la pluralidad de conciencias representada por el escritor en el marco sistemático y monológico, estos investigadores se vieron obligados a recurrir a la antinomia o a la dialéctica. De las conciencias concretas e íntegras de los personajes y del autor se solían aislar algunas tesis ideológicas que ora se disponían en una serie dinámica y dialéctica, ora se ponían una a otra como antinomias eternas y absolutas. En vez de la interacción de varias conciencias autónomas aparecía la interacción de ideas, ocurrencias y situaciones centradas en una sola.

Es cierto que tanto la dialéctica como la antinomia efectivamente existen en el mundo de Dostoievski. El pensamiento de sus personajes es a veces dialéctico y antinómico, pero todas las relaciones *lógicas* permanecen dentro de los límites de las conciencias aisladas y no dominan las relaciones entre los acontecimientos. El mundo de Dostoievski es profundamente personalista. Todo pensamiento lo percibe y representa como posición de una individualidad. Por eso, incluso dentro de los límites de las conciencias aisladas, las series dialécticas o antinómicas sólo representan un momento abstracto, vinculado indisolublemente con otros de una conciencia total y concreta. Mediante esta realización concreta de la conciencia en la *viva voz de un hombre total,* la serie lógica se integra a la unidad del acontecimiento representado. El pensamiento que participa en el acontecimiento llega a ser él mismo un acontecimiento y adquiere aquel carácter específico de "idea-sentimiento", "idea-fuerza" que crea la singularidad irrepetible de la "idea" en el mundo artístico de Dos-

toievski. Si se le separa de la interacción de acontecimientos en tanto que conciencias y se le introduce en un contexto sistemático y monológico, aunque dialéctico, la idea pierde inevitablemente su carácter singular y se convierte en una proporción filosófica mal planteada. Es por eso que todas las grandes monografías acerca de Dostoievski, creadas con base en una monologización filosófica de su obra, ofrecen tan poco para la comprensión de la particularidad estructural de su mundo artístico formulado por nosotros. Es cierto que es dicha particularidad la que ha originado todas estas investigaciones, pero, al mismo tiempo, fue muy mal comprendida en ellas.

Esta comprensión empieza allí donde se hacen intentos de enfocar la obra de Dostoievski de una manera más objetiva, no sólo con respecto a las ideas que encubre sino con respecto a las obras en tanto que totalidades artísticas.

Fue Viacheslav Ivanov quien por primera vez apreció la originalidad estructural del mundo artístico de Dostoievski,[5] pero en este caso se trata apenas de una apreciación. Define su realismo como no basado en el conocimiento (objetivo) sino en una "penetración". Según él, el principio de la visión del mundo de Dostoievski consiste en la afirmación del "yo" ajeno no como objeto sino como otro sujeto. El consolidar el "yo ajeno" —el "tú eres"— es precisamente aquel problema que, según Ivanov, han de resolver los personajes de Dostoievski para superar su solipsismo ético, su conciencia idealista aislada, y para convertir al otro hombre de una sombra en una realidad verdadera. En la base de la catástrofe trágica dostoievskiana siempre se encuentra el aislamiento solipsista de la conciencia del héroe, el encierro en su mundo propio.[6]

[5] Véase su trabajo "Dostoievski y la novela-tragedia", en *Borozdy i mezhi* [Surcos y fronteras], Moscú, Muzaget, 1916.

[6] *Ibid.*, pp. 33-34.

De este modo, la afirmación de la conciencia ajena en tanto que sujeto pleno y no en tanto que objeto viene a ser un postulado ético-religioso que determina el *contenido* de la novela (catástrofe de una conciencia aislada). Es el principio de la visión del mundo del autor desde el cual éste comprende el mundo de sus héroes. Ivanov señala, por consiguiente, sólo la refracción puramente temática de este principio en el contenido de la novela, además de que esta refracción es puramente negativa; los personajes fracasan porque no pueden afirmar plenamente al otro, al "tú eres". La afirmación (y la no-afirmación), pues, del otro "yo" por el héroe viene a ser el tema de las obras de Dostoievski.

Pero éste es un tema completamente factible en una novela de tipo netamente monológico y, efectivamente, muchas veces es tratado por ella. La afirmación de una conciencia ajena, en tanto que postulado ético-religioso del autor y contenido temático, no crea aún una nueva forma, un tipo nuevo de construcción de novela.

Viacheslav Ivanov no logró mostrar cómo este principio de la visión del mundo de Dostoievski llega a ser el de una visión artística del mundo y de la estructuración de una totalidad artística verbal que es la novela. Porque la novela sólo es importante para los críticos literarios en tanto que forma de un principio de estructuración literaria concreta y no como un principio abstracto ético-religioso de una visión del mundo. Sólo dentro de esta forma la novela puede ser analizada objetivamente con base en el material empírico de las obras literarias concretas.

Pero Viacheslav Ivanov no logró descubrir esto. En el capítulo dedicado al "principio de la forma", a pesar de una serie de observaciones valiosísimas siempre percibe la novela de Dostoievski dentro de los límites del tipo monológico. La transformación artística radical realizada por Dostoievski quedó incomprendida en su esencia. La definición de la novela do Dostoievski como novela-tragedia que propone Ivanov nos parece inco-

rrecta.[7] Esta definición es muy característica en tanto que es un intento de reducir una nueva forma literaria a una voluntad artística ya conocida. Como resultado, la novela de Dostoievski aparece como una especie de híbrido literario.

Así pues, Viacheslav Ivanov, al encontrar una definición profunda y certera para el principio general mediante el cual opera Dostoievski —la afirmación del "yo" ajeno no en tanto que objeto sino en tanto otro sujeto—, monologizó al mismo tiempo este principio, es decir, lo incluyó en la visión del mundo monológicamente formulada del autor, y sólo lo comprendió como contenido temático de un mundo representado desde el punto de vista de su conciencia monológica.[8] Además, Ivanov vinculó su idea con una serie de aserciones metafísicas y éticas que no se sujetan a ninguna comprobación objetiva con base en el material mismo de las obras de Dostoievski.[9] El propósito artístico de la estructuración de una novela polifónica, realizado por Dostoievski, permaneció oculto.

S. Askóldov[10] define de una manera similar la particularidad principal de la obra de Dostoievski. Pero él también se queda dentro de los límites de la visión del mundo monologizada ético-religiosa de Dostoievski y del contenido de sus obras percibidas monológicamente.

[7] Más adelanto haremos un análisis crítico de esta definición de Viacheslav Ivanov.

[8] Viacheslav Ivanov comete aquí un típico error metodológico: pasa directamente de la visión del mundo del autor al contenido de sus obras, eludiendo la forma. En otros casos Ivanov comprende más correctamente las interrelaciones entre la visión del mundo y la forma.

[9] Así es, por ejemplo, la afirmación de Ivanov acerca de que los héroes de Dostoievski fuesen los dobles multiplicados del mismo autor, como si éste hubiese degenerado y abandonado en vida su cuerpo terrenal (véase *Borozdy i mezhi*, pp. 39-40).

[10] Véase su artículo "La importancia ético-religiosa de Dostoievski", en *F. M. Dostoievski. Stat'i i materialy*, t. I.

"La primera tesis ética de Dostoievski —dice Askóldov— es algo muy formal a primera vista y, sin embargo, algo que en cierto sentido es lo más importante. 'Que seas una personalidad' —parece estar diciéndonos con todas sus valoraciones y simpatías—."[11] La personalidad, según Askóldov, se diferencia del carácter, tipo y temperamento que suelen servir de objeto de representación en la literatura, gracias a su excepcional libertad interior y a la absoluta independencia del medio exterior.

Éste es, por consiguiente, el fundamento de la visión ética del mundo del autor. A partir de esta visión del mundo, Askóldov se pone a analizar inmediatamente el contenido de las novelas de Dostoievski y muestra cómo y gracias a qué los héroes de Dostoievski *en la vida* llegan a ser personalidades y se manifiestan como tales. Por ejemplo, la personalidad llega inevitablemente a un conflicto con su entorno, ante todo, a un choque con toda clase de convenciones. De ahí que aparezca el "escándalo", este primer y superficial señalamiento del *pathos* de la personalidad que desempeña un papel tan importante en las obras de Dostoievski.[12] Una revelación más profunda del *pathos* de la personalidad en la vida es, según Askóldov, el crimen. "El crimen en las novelas de Dostoievski —dice— es el planteamiento vital del problema ético-religioso. El castigo es una forma de solucionarlo. Por lo mismo, ambos representan el tema principal de su obra."[13]

De este modo resulta que siempre se trata de las maneras de manifestar la personalidad en la vida misma y no de los recursos de su visión y representación artística condicionada a esa determinada estructura artística que es la novela. Además, la misma interrelación entre la visión del mundo del autor y el mundo de sus héroes se analiza erróneamente. Del *pathos* de la

[11] *Ibid.*, p. 2.
[12] *Ibid.*, p. 5.
[13] *Ibid.*, p. 10.

personalidad en la visión del mundo del autor al *pathos* vital de sus héroes se hace una transición directa, y de ahí se regresa a la conclusión monológica del autor: éste es el procedimiento típico de la novela monológica romántica. Pero no es éste el camino de Dostoievski.

> Dostoievski —dice Askóldov—, a través de todas sus simpatías y valoraciones artísticas, proclama una situación sumamente importante: un malhechor, un santo, un pecador común que llevan su principio personalista hasta las últimas consecuencias, siempre tienen un cierto valor igualitario precisamente en tanto que personalidades que se oponen a las corrientes turbias del medio exterior que todo lo nivela.[14]

Una declaración de este tipo es característica de la novela romántica que percibía tanto la conciencia como la ideología sólo como el *pathos* del autor y como la conclusión de éste, concibiendo al héroe tan sólo como realizador de su *pathos* o como objeto de su deducción. Son precisamente los románticos los que dan una expresión inmediata a sus simpatías y valoraciones artísticas en la misma realidad representada, objetivizando todo aquello que no pueden atribuir a su voz.

La singularidad de Dostoievski no consiste en haber proclamado monológicamente el valor de la personalidad (lo cual se había hecho antes de él), sino en haber podido visualizarla de un modo artístico y objetivo y haberla mostrado como otra, una personalidad ajena, sin hacerla lírica, sin fundir con ella su propia voz y al mismo tiempo sin rebajarla hasta una realidad psíquica objetualizada. La alta valoración de la personalidad no apareció por primera vez en la visión del mundo de Dostoievski, pero la imagen literaria de una personalidad ajena (adoptando el término de Askóldov) y de muchas personalidades inconfundibles, unidas en una

[14] Véase el artículo citado de Askóldov, p. 9.

cierta unidad del acontecimiento espiritual, se llevó a cabo en su plenitud y por primera vez en sus novelas.

La asombrosa autonomía interior de los héroes de Dostoievski, señalada correctamente por Askóldov, fue lograda gracias a determinados procedimientos literarios. Ante todo, se trata de su libertad e independencia con respecto al autor en la misma estructura de la novela, o, más exactamente, con respecto a las definiciones exteriorizantes y concluyentes habituales de éste. Lo cual no significa, por supuesto, que el héroe se evada a la intención del autor; su independencia y libertad forman parte precisamente de la intencionalidad de éste. Esta intencionalidad suele predestinar al héroe a la libertad (relativa) y lo introduce en un plan estrictamente calculado de la totalidad.

La relativa libertad del héroe no destruye la precisa determinación de la estructura, así como una fórmula matemática no se altera por la presencia de magnitudes irracionales e infinitas. Este nuevo planteamiento del héroe no se define por la selección del tema abstracto (a pesar de la importancia de éste), sino por el conjunto de procedimientos específicos de la estructuración de la novela introducidos por Dostoievski.

De esta manera Askóldov monologiza el mundo literario de Dostoievski transfiriendo la dominante de este mundo a un sermón monológico, con lo cual rebaja a los héroes hasta convertirlos en simples ilustraciones de este sermón. Askóldov se percató de que lo principal en Dostoievski es una visión y una representación totalmente nuevas del hombre interior y, por consiguiente, del acontecimiento que relaciona a los hombres interiores, pero transfirió su explicación en el plano de la visión del mundo del autor y de la psicología de los personajes.

En un artículo posterior, "La psicología de los caracteres en Dostoievski",[15] Askóldov igualmente se limita

[15] *F. M. Dostoievski. Stat'i i materialy,* t. 2.

a un análisis puramente caracterológico de sus personajes y no descubre los principios de su visión y representación artística. La diferencia entre la personalidad, el carácter y el temperamento sigue enfocada hacia el psicologismo. Sin embargo, en este artículo Askóldov se acerca mucho más al material concreto de las novelas y por eso este trabajo está lleno de observaciones valiosísimas acerca de algunas particularidades de nuestro autor. Pero la concepción de Askóldov no va más allá de observaciones aisladas.

Hay que decir que la fórmula de Viacheslav Ivanov: afirmar el "yo" ajeno no como objeto sino como otro sujeto — el "tú eres" —, a pesar de su carácter filosóficamente abstracto es más adecuada que la fórmula de Askóldov: "que seas personalidad". La de Ivanov transfiere la dominante a la personalidad ajena y además corresponde mejor al enfoque *internamente dialógico* de Dostoievski hacia la conciencia del héroe representado, mientras que la fórmula de Askóldov resulta monológica y transfiere el centro de gravedad a la realización de la personalidad propia, lo cual llevaría, en el plano de la creación literaria (en caso de que el postulado de Dostoievski efectivamente fuese éste), a una estructuración romántico-subjetiva de la novela.

L. P. Grossman se acerca a la misma particularidad de Dostoievski, la de la estructuración artística de sus novelas, por un camino diferente. Para Grossman, Dostoievski es ante todo creador de un tipo de novela muy específico:

> Parece que como resultado de la reseña de su amplia actividad y de las más variadas aspiraciones de su espíritu, habría que reconocer que la importancia principal de Dostoievski no consiste tanto en la filosofía, psicología o misticismo como en la creación de una nueva página, realmente genial, en la historia de la novela europea.[16]

[16] L. P. Grossman, *Poetika Dostoievskogo* [La poética de Dos-

L. P. Grossman debe ser considerado como el iniciador de un estudio objetivo y lógico sobre la poética de Dostoievski en nuestra ciencia literaria.

Grossman ve el rasgo principal de la poética de Dostoievski en la alteración de la unidad orgánica del material, exigida por el canon común, en la unión de los elementos más heterogéneos y dispares, en la unidad de la construcción novelesca y en el rompimiento del tejido narrativo, unificado e íntegro.

> Éste es —dice— el principio general de su composición novelesca: someter los elementos polarizados y dispares de la narración a la unidad del propósito filosófico y al movimiento turbulento de los sucesos. Reunir en una sola creación literaria las confesiones filosóficas y las aventuras criminales; incluir el drama religioso en el argumento de un relato folletinesco; inducir todas las peripecias de una narración de aventuras a las revelaciones de un misterio nuevo, éstas fueron las tareas que se imponía Dostoievski y que lo inspiraban a un complejo trabajo de creación. En oposición a las seculares tradiciones de la estética que exige una correspondencia entre el material y su elaboración, que presupone una unidad o, en todo caso, una homogeneidad y un parentesco entre los elementos estructurales de una creación artística dada, Dostoievski suele unir los contrarios. Desafía decididamente el principal canon de la teoría del arte. Su tarea es la de superar la dificultad más grande para un artista: crear una obra unificada y al mismo tiempo integrada de toda clase de elementos heterogéneos, dispares por su valor y profundamente ajenos unos a otros. Es por eso que el libro de Job, el Apocalipsis de San Juan, los textos evangélicos, la palabra de Simeón Nuevo Teólogo y todo aquello que alimenta las páginas de sus novelas y les comunica un tono especial a unos u otros capítulos, se conjuga de una manera especial con el periódico, el chiste, la parodia, la escena callejera, lo grotesco e incluso el panfleto. Lanza

toievski], Moscú, Academia Estatal de Ciencias del Arte, 1925, p. 165.

> osadamente en sus crisoles los elementos siempre nuevos, sabiendo y creyendo que en el calor de su trabajo creador los trozos crudos de la realidad cotidiana, las sensacionales narraciones folletinescas y las páginas de los libros sagrados inspirados por Dios se fundirían, se unirían en una composición nueva y adquirirían un profundo sello de su estilo y tono personal.[17]

A esta magnífica caracterización descriptiva de los rasgos genéricos y estructurales de las novelas de Dostoievski, casi no hay nada que agregarle, pero las explicaciones que ofrece Grossman nos parecen insuficientes.

Efectivamente, es difícil que el movimiento frenético de los acontecimientos, por más fuerte que fuese, y que la unidad del propósito filosófico, por más profundo que sea, resulten suficientes para la solución de la tarea, más compleja y contradictoria, en cuanto a su estructuración formulada por Grossman de una manera tan aguda y clara. En cuanto al movimiento frenético, aquí puede polemizar con Grossman cualquier novelón cinematográfico trivial. Y la unidad del propósito filosófico, de por sí y como tal, no puede servir de fundamento último a la unidad artística.

En nuestra opinión, también es errónea la aseveración de Grossman acerca de que todo este material heterogéneo de Dostoievski adquiere un "profundo sello de su estilo y tono personal". Si esto fuera cierto, ¿cuál sería entonces la diferencia entre la novela de Dostoievski y la novela de tipo común, por ejemplo de la misma "epopeya de Flaubert que parece hecha de una sola pieza tallada y monolítica"? Una novela como *Bouvard et Pécuchét,* por ejemplo, reúne en su contenido el material más heterogéneo, pero esta variedad no aparece en la misma estructuración de la novela y no puede manifestarse claramente por estar sometida a la unidad del estilo y tono personal que la atraviesan,

[17] *Ibid.*, pp. 174-175.

a la unidad de un solo mundo y una sola conciencia. Pero la unidad de la novela de Dostoievski está por encima del estilo y tono personal tales como los comprende la novela de Dostoievski.

Desde el punto de vista del enfoque monológico de la unidad del estilo (y por lo pronto sólo existe este enfoque), la novela de Dostoievski es *pluriestilística* o carente de estilo; desde el de la comprensión monológica posee una *pluralidad de acentos* y es contradictoria valorativamente: los acentos opuestos se cruzan en cada palabra de sus creaciones. Si el material de Dostoievski, con lo heterogéneo que es, se desenvolviera en un mundo único, correspondiente a una única conciencia monológica del autor, entonces el propósito de la unión de lo dispar no se habría resuelto y Dostoievski habría resultado un escritor malo y falto de estilo; un mundo monológico semejante

> fatalmente se desintegra en sus componentes desiguales y mutuamente ajenos, y frente a nosotros se extenderían inmóviles, absurdos y desamparados una página de la *Biblia* junto a un apunte de un diario de acontecimientos, o la canción de un lacayo junto al *Himno a la alegría* de Schiller.[18]

En realidad, los elementos más dispares de las obras de Dostoievski se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales; no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica. El mundo de la copla popular combina con el mundo del ditirambo de Schiller, el horizonte de Smerdiákov hace juego con el de Dimitri e Iván Karamázov. Debido a su material *pluriuniversalista* la novela puede desarrollar su carácter singular y especí-

[18] *Ibid.*, p. 178.

fico sin destruir la unidad del todo y sin mecanizarla. Parecería que los más diversos sistemas de cálculo se reuniesen aquí en la compleja unidad del universo einsteiniano (desde luego, la confrontación del mundo de Dostoievski con el de Einstein es sólo una comparación literaria y no una analogía científica).

En otro trabajo, Grossman se acerca más justamente a la polifonía de las novelas de Dostoievski. En su libro *El camino de Dostoievski* subraya la excepcional importancia del diálogo en su obra:

> La forma de coloquio o discusión, donde los diversos puntos de vista pueden predominar sucesivamente y reflejar los diversos matices de credos respectivos, conviene sobre todo a esta filosofía que está en permanente proceso de formación sin cesar jamás. A un artista y forjador de imágenes como lo fue Dostoievski, en un momento de profundas reflexiones acerca del sentido de los fenómenos y el misterio del universo, se le debió haber ocurrido esta forma de filosofar en que cada opinión pareciera convertirse en un ser vivo y se expusiera por una viva voz humana.[19]

Grossman se inclinaba a explicar este dialogismo por una contradicción jamás superada en la visión del mundo de Dostoievski. En su conciencia se enfrentaron dos fuerzas poderosas —el escepticismo humanístico y la fe— para luchar constantemente por el dominio en su visión del mundo.[20]

Se puede no estar de acuerdo con esta explicación que en realidad rebasa los límites del material que existe objetivamente, pero el mismo hecho de la pluralidad (en este caso, desdoblamiento) de conciencias inconfundibles está señalado certeramente. Está apuntado correctamente el carácter personalista de la per-

[19] L. P. Grossman, *Put' Dostoievskogo* [El camino de Dostoievski], Leningrado, Brokhaus-Efron, 1924, pp. 9-10.
[20] *Ibid.*, p. 17.

cepción de la idea en Dostoievski. Toda opinión en su obra se convierte efectivamente en un ser vivo y es inseparable de la voz humana que la personifica. La opinión introducida en un contexto abstracto, sistemático y monológico deja de ser lo que es.

Si Grossman relacionara el principio estructural de Dostoievski —unión de elementos heterogéneos e incompatibles— con la pluralidad de centros no reducidos a un común denominador ideológico, se acercaría por completo a la clave artística de sus novelas: la polifonía.

Es característico que Grossman entienda el diálogo en Dostoievski como una forma dramática, y toda dialogización, como una dramatización forzosa. La literatura contemporánea sólo conoce el diálogo dramático y en parte el filosófico, debilitado hasta una simple forma de exposición, hasta un procedimiento didáctico. Mientras que el diálogo dramático en el teatro y el dramatizado en las formas narrativas siempre están enmarcados en un monólogo sólido e inexpugnable, en el drama este marco monológico no posee, por supuesto, una expresión verbal inmediata, pero es en él sobre todo donde es monolítico. Las réplicas de un diálogo dramático no rompen el mundo representado, no le confieren una multiplicidad de planos; por el contrario, para ser auténticamente dramáticos precisan de la unidad monolítica de este mundo.[21] En el drama, el diálogo debe ser de una sola pieza: cualquier debilidad de este carácter monolítico lleva a una debilidad del dramatismo. Los personajes se enfrentan dialógicamente en el horizonte unificado del autor, director de escena, espectador, y sobre el nítido fondo de un mundo unitario. La concepción de la acción dramática que resuelve todas las oposiciones dialógicas es totalmente monológica. Una auténtica multiplicidad de planos destruiría el drama,

[21] La heterogeneidad del material del que habla Grossman es absolutamente impensable en el drama.

porque la acción dramática que se apoya en la unidad del universo ya no lo podría trabar ni resolver. En este género es imposible la combinación de horizontes totales dentro de una unidad que estuviese por encima de todos los horizontes, porque la estructura dramática no ofrece fundamento para tal unificación. Es por esto que en la novela polifónica de Dostoievski un diálogo verdaderamente dramático sólo puede jugar un papel secundario.[22]

Es importante la afirmación de Grossman acerca de que las novelas del último periodo de Dostoievski son *misterios*.[23] El *misterio*, en efecto, está estructurado en múltiples planos y a su modo es polifónico, pero esta multiplicidad de planos y su polifonía son puramente formales, y su misma estructura no permite que se desenvuelva la multiplicidad de conciencias con sus mundos respectivos. En él todo está decidido desde un principio, cerrado y concluido, aunque, ciertamente, esta conclusión se resuelve en varios niveles.[24]

La novela polifónica de Dostoievski no es una forma dialógica habitual de organización del material en el marco de su comprensión monológica y sobre el fondo firme de un único mundo objetual, sino un último dialogismo, el de la totalidad. En este sentido, la totalidad dramática, como ya hemos dicho, es de carácter monológico, mientras que la novela de Dostoievski posee otras características: es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de

[22] Es por eso que es incorrecta la fórmula de Viacheslav Ivanov de "novola-tragedia".

[23] Véase Leonid Grossman, *Put' Dostoievskogo*, p. 10.

[24] Vamos a regresar al *misterio*, así como al diálogo platónico, en relación con el problema de las tradiciones genéricas de Dostoievski (véase el capítulo IV).

acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica o cognitivamente) y hace participante, por lo tanto, también al observador. La novela no sólo no ofrece ningún apoyo estable para el tercero, fuera de la ruptura dialógica, sino que, por el contrario, con el fin de que este tercero monológicamente abrace a las demás conciencias, todo se estructura de tal manera que la contraposición dialógica resulte irresoluble.[25] Desde el punto de vista de un "tercero" indiferente, no se construye un solo elemento de la obra, en la novela éste no tiene representación alguna, para él, no existe un lugar estructural ni semántico. Ésta no es una debilidad del autor, sino su gran fuerza; de este modo conquista una nueva posición que está por encima de la monológica.

Otto Kaus, en su libro *Dostoievski y su destino*, señala la pluralidad de las posiciones ideológicas con igualitaria autoridad y la extrema heterogeneidad del material en las novelas de *éste.* No hay un solo autor, según Kaus, que hubiese concentrado tantos conceptos contradictorios y mutuamente excluyentes, tantos juicios y valoraciones opuestos como él; pero lo más relevante consiste en que sus obras parecen justificar los puntos de vista más contradictorios, y cada uno de ellos encuentra un fundamento real en sus novelas.

He aquí cómo Kaus caracteriza esta extraordinaria heterogeneidad y variedad de niveles en Dostoievski:

> Dostoievski es un anfitrión que se entiende perfectamente con los huéspedes más variados, que es capaz de acaparar la atención del público más heterogéneo y sabe mantener a todo el mundo bajo una tensión igual. Un anticuado realista puede con todo derecho admirar los cuadros de trabajos forzados, de las calles y plazas de Petersburgo y de las arbitrariedades del régimen autocrático, mientras que un místico con igual derecho pue-

[25] No se trata, por supuesto, de una antinomia, de una contraposición de ideas abstractas, sino de la oposición argumental de personalidades totales.

de disfrutar de la comunicación con Alíoscha, con el príncipe Myshkin y con Iván Karamázov visitado por el diablo. Los utopistas de todos matices encontrarán su alegría en los sueños del "hombre ridículo" de Versílov c de Stavroguin, y las personas religiosas reforzarán su espíritu con aquella lucha por Dios librada en estas novelas tanto por los santos como por los pecadores. La salud y la fuerza, el pesimismo radical y la ardiente fe en la expiación, la sed de vida y la sed de muerte, todo esto lucha allí sin resolver jamás el conflicto. La violencia y la bondad, la arrogancia y la resignación de víctima, toda la inabordable plenitud de la vida se personifica de una manera palpable en cada partícula de sus creaciones. A pesar de la más estricta escrupulosidad crítica, cada quien puede interpretar a su manera la última palabra del autor. Dostoievski posee muchas facetas y es imprevisible en todos los movimientos de su pensamiento artístico; sus obras están saturadas de fuerzas e intenciones que parecen estar separadas por abismos infranqueables.[20]

¿Cómo explica Kaus esta particularidad de Dostoievski? Kaus afirma que el mundo de Dostoievski viene a ser la expresión más pura y auténtica del espíritu del capitalismo. Los mundos sociales, culturales e ideológicos que se enfrentan en la obra de Dostoievski antes aparecían como autónomos, estaban orgánicamente cerrados, solidificados e internamente comprendidos por separado. No existía un plano real y material para su encuentro y mutua penetración. El capitalismo aniquiló el aislamiento de estos mundos, destruyó el carácter cerrado y de interna autosuficiencia ideológica de estas esferas sociales. En su tendencia de nivelación universal, no dejó ninguna otra separación que no sea la que existe entre el capitalista y el proletario; hizo mezclar y confundir estos mundos en proceso de formación en su unidad contradictoria. Estos mundos aún no

[20] Otto Kaus, *Dostoewski und sein Schicksal*, Berlín, 1923, p. 36.

pierden su apariencia individual elaborada durante siglos, pero ya no pueden ser autosuficientes. Su ciega coexistencia y su tranquila y segura subestimación ideológica mutua se acabaron, y sus contradicciones recíprocas y al mismo tiempo su mutua dependencia se manifestaron con toda obviedad. En cada átomo de la vida tiembla esta contradictoria unidad del mundo y de la conciencia capitalista sin que nada pueda descansar dentro de su aislamiento, pero al mismo tiempo sin resolver nada. El espíritu de este mundo en pleno proceso de formación encontró su expresión en la obra de Dostoievski.

> La poderosa influencia de Dostoievski en nuestro tiempo y todo lo difuso e indefinido de esta influencia tienen su explicación y su única justificación en el rasgo principal de su naturaleza: Dostoievski es el más decidido, consecuente e implacable cantor del hombre de la era capitalista. Su obra no es un canto fúnebre, sino una canción de cuna de nuestro mundo contemporáneo, engendrado por el ardiente aliento del capitalismo.[27]

Las explicaciones de Kaus tienen muchos aciertos. Efectivamente, la novela polifónica sólo pudo realizarse en la época capitalista. Es más, el suelo más fértil para ella se encontraba en Rusia, donde el capitalismo llegaba de una manera casi catastrófica y en su proceso de avance encontró una heterogeneidad aún intacta de mundos y grupos sociales que no habían debilitado, como en Occidente, su carácter individual y cerrado. En Rusia, la esencia contradictoria de una vida de la sociedad en proceso de formación, que no cabía en el marco de una conciencia monológica segura y contemplativa, tuvo que manifestarse con una brusquedad especial. Al mismo tiempo la individualidad de los mundos, sacados de su equilibrio ideológico y una vez enfrentados, tuvo que aparecer como especialmente plena

[27] *Ibid.*, p. 63.

y clara. Con esto se crearon las premisas objetivas de la multiplicidad de planos y voces de la novela polifónica.

Sin embargo, las explicaciones de Kaus dejan sin descubrir el mismo hecho por explicar. Y es que el "espíritu del capitalismo" se presenta aquí en el lenguaje del arte; en particular, en el lenguaje de una forma especial del género novelesco. Ante todo, es necesario descubrir los rasgos estructurales de esta novela de múltiples planos, novela que carece de unidad monológica. Kaus no resuelve este problema. Al señalar correctamente el mismo hecho de la multiplicidad de planos y de la polifonía, traslada sus explicaciones directamente del plano de la novela al plano de la realidad. El mérito de Kaus consiste en que se abstiene de monologizar este mundo, no emprende ningún intento de unificar y conciliar sus contradicciones, admite lo heterogéneo y lo contradictorio como un momento importante de la estructura y de la misma intensión artística.

Otro momento de igual singularidad fue descubierto en el trabajo de V. Komaróvich, "La novela de Dostoievski *El adolescente* como una unidad artística". Al analizar la novela encuentra en ella cinco argumentos aislados relacionados muy superficialmente por el nexo de la fábula general. Es lo que hace suponer la existencia de algún otro tipo de nexo más allá del pragmatismo argumental.

> Arrancando trozos de realidad..., llevando su "empirismo" hasta el grado máximo, Dostoievski no deja que permanezcamos en el grato conocimiento de esta realidad (como Flaubert y L. Tolstoi), sino que asusta precisamente porque arranca, extrayendo todo aquello de la cadena regular de la realidad; trasladando estos trozos hacia *sí mismo*, Dostoievski no traslada igualmente los vínculos normales de nuestra experiencia: la novela no se encierra en una unidad orgánica mediante el argumento.[28]

[28] *F. M. Dostoievski. Stat'i i materialy,* t. 2, p. 48.

Efectivamente, la unidad monológica del mundo está destruida en la novela de Dostoievski, pero los trozos arrancados de la realidad no se combinan directamente en la unidad de la novela; estos trozos forman parte del horizonte íntegro de uno u otro personaje, se comprenden en el plano de una u otra conciencia. Si estos fragmentos de la realidad, despojados de los nexos pragmáticos, se combinaran de un modo inmediato como compatibles, en tanto que lírico-emocionales o simbólicos, en la unidad de un horizonte monológico, nos enfrentaríamos a un mundo romántico como el de Hoffman, por ejemplo, pero no al mundo de Dostoievski.

La última unidad extraargumental de la novela de Dostoievski es interpretada por Komaróvich de un modo estrictamente monológico, a pesar de que introduce una analogía con la polifonía y con el contrapunto de voces en la fuga. Influido por la estética monológica de Broder Christiansen, explica la unidad extraargumental, extrapragmática de la novela, como la unidad dinámica de un acto volitivo:

> La subordinación teleológica de los elementos pragmáticamente desvinculados (de los argumentos) aparece de este modo como el principio de la unidad artística de las novelas de Dostoievski. Y en este sentido, la novela puede ser comparada con la unidad artística de la música polifónica, las cinco voces de la fuga que se introducen paulatinamente y se desarrollan en un contrapunto recuerdan el arte vocal de la novela de Dostoievski. Esta comparación, de ser correcta, llevaría a una definición más general del mismo principio de unidad. Tanto en la música como en la novela de Dostoievski se realiza la misma ley de unidad que en nosotros mismos, en el "yo" humano, que es la ley de la actividad encaminada a un fin determinado. En la novela *El adolescente* este principio de unidad se adecua perfectamente a aquello que la novela representa simbólicamente; el "amor-odio" que Versílov experimenta por Ajmakova es símbolo de los impulsos trágicos de la voluntad individual hacia la supraindividual; respectivamente toda la novela está es-

tructurada según el principio del acto volitivo individual.[29]

El error principal de Komaróvich consiste, según nos parece, en el hecho de buscar una combinación *inmediata* entre elementos aislados de la realidad o entre las series argumentales separadas, mientras se trate de una combinación de conciencias equitativas con sus respectivos mundos. Es por eso que en lugar de la unidad del acontecimiento que tiene varios participantes de derechos iguales, resulta una vacía unidad del acto volitivo individual. También la polifonía se interpreta en este sentido de una manera totalmente errónea. La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento.

La unidad del mundo de Dostoievski no ha de ser reducida ilícitamente a una unidad individual, emocional-volitiva y acentual, como es ilícito reducir a la misma unidad la polifonía musical. Como resultado de esta reducción, la novela *El adolescente* aparece en Komaróvich como una especie de unidad lírica de tipo monológico simplificado, porque las unidades argumentales se combinan según sus acentos emocionales y volitivos, es decir, se corresponden de acuerdo con el principio lírico.

Es necesario anotar que la comparación de la novela de Dostoievski con la polifonía que estamos utilizando

[29] *Ibid.*, pp. 67-68.

significa sólo una imagen analógica y nada más. La imagen de la polifonía y el contrapunto sólo marca los nuevos problemas que se plantean cuando la estructura de una novela rebasa los límites de una unidad monológica común, así como en la música los nuevos problemas se presentaron al rebasar una sola voz. Los materiales de la música y la novela son demasiado diferentes para que el discurso llegue a ser algo más que una imagen analógica, que una simple metáfora. Esta metáfora la convertimos en el término "novela polifónica", puesto que no hemos hallado una denominación más adecuada. Pero no hay que olvidarse del origen metafórico de nuestro término.

El rasgo principal de la obra de Dostoievski ha sido comprendido muy profundamente, a nuestro parecer, en el trabajo de B. M. Engelgardt, "La novela ideológica de Dostoievski".

B. M. Engelgardt parte de una definición sociológica o histórico-cultural del héroe de Dostoievski: éste es un intelectual de extracción social variada que se ha separado de la tradición cultural, del suelo patrio y del terruño y que representa la "generación accidental". Un hombre semejante establece una relación especial con la idea, es indefenso frente a ella y su poder porque no está arraigado en el ser, carece de tradición cultural. Se convierte en un "hombre de idea", en un obsesivo de la idea, y ésta llega a tener tanta fuerza en él que logra determinar y deformar su conciencia y su vida. La idea lleva una vida independiente en la conciencia del héroe; en realidad no es el héroe quien vive, la que vive es la idea, y el novelista no nos ofrece una descripción de la vida de él, sino de la de ella dentro de él; el historiador de la "generación accidental" se convierte en un "historiador de la idea". Por eso, la dominante de la característica metafórica del héroe es la idea que se posesiona de él, en vez de la dominante biográfica de tipo general (como sucede, por ejemplo, en Tolstoi y Turgue-

nev). De allí se deduce la definición genérica de la novela de Dostoievski como "novela ideológica". Sin embargo, la suya no es una novela "con idea" de tipo común.

> Dostoievski —dice Engelgardt— representó la vida de la idea en la conciencia individual y social, puesto que la consideraba el factor determinante de una sociedad intelectual. Pero esto no debe ser comprendido en el sentido de que solía escribir novelas "con idea", relatos "ideológicos" y que fuese un escritor tendencioso, más filósofo que poeta. No escribía novelas "con idea", ni tampoco novelas filosóficas al estilo del siglo XVIII, sino *novelas sobre la idea.* Como para otros novelistas el objeto central podía ser una aventura, una anécdota, un tipo psicológico, un cuadro histórico o cotidiano, así para él este objeto era la "idea". En este sentido su obra, a pesar del polemismo que le es propio, no fue menos objetiva que la de otros artistas de la palabra, él mismo fue un artista de la palabra y en sus novelas planteaba y resolvía ante todo los problemas puramente artísticos. Sólo que su material era muy especial: la idea fue su heroína.[30]

La idea, como objeto de representación y como dominante de la estructuración de la imagen del héroe, lleva a la desintegración del mundo de la novela en los mundos de personajes organizados y constituidos por medio de las ideas que los rigen. La multiplicidad de niveles en las novelas de Dostoievski es descubierta nítidamente por B. M. Engelgardt:

> El principio de la *orientación* puramente artística *del héroe en su entorno* aparece como una u otra forma de la *actitud ideológica frente al mundo.* Así como la dominante de la representación artística del héroe es un complejo de ideas-fuerzas que lo dominan, igualmente la dominante de la representación de la realidad circun-

[30] B. M. Engelgardt, "La novela ideológica de Dostoievski", en *F. M. Dostoievski. Stat'i i materialy,* t. 2, p. 90.

dante es el punto de vista desde el cual el héroe observa esta realidad. A cada héroe el mundo se le aparece bajo un determinado aspecto de acuerdo con el cual se estructura su representación. En Dostoievski es imposible encontrar una descripción objetiva del mundo exterior; hablando estrictamente, en su novela no hay vida cotidiana, ni vida urbana o campestre, ni naturaleza, pero sí aparecen bien el medio ambiente, el suelo natal, el terruño, según el ángulo bajo el cual se observa todo esto por los personajes. Debido a ello surge aquella multiplicidad de planos en la representación de la realidad que lleva a los epígonos de Dostoievski a una especie de desintegración del ser, de modo que la acción de la novela transcurre simultánea o sucesivamente en esferas ontológicas absolutamente diferentes.[31]

De acuerdo con el carácter de la idea que domina la conciencia y la vida del héroe, Engelgardt distingue tres planos en los cuales puede transcurrir la acción de la novela. El primero es el "medio". En él rige la necesidad mecánica, no hay libertad y todo acto de voluntad vital aparece como producto natural de las condiciones externas. El otro plano es el "suelo", el sistema orgánico del espíritu del pueblo en proceso de desarrollo. Finalmente, el tercer plano es la "tierra".

El tercer concepto, la *tierra*, es uno de los más profundos en Dostoievski —dice Engelgardt—. Es la tierra que no se aparta de sus hijos, la tierra que besó llorando, sollozando y regando con sus lágrimas y que juró amar Alioscha Karamázov; es todo: la naturaleza, la gente, animales y pájaros, el bello jardín cultivado por el Señor, tomando semilla de otros mundos y sembrándola en éste.

Es la realidad suprema y al mismo tiempo el mundo en que transcurre la vida terrenal del espíritu que había logrado el estado de una verdadera libertad... Es el tercer reino, reino de amor y por lo tanto de plena libertad, reino de eterna alegría y regocijo.[32]

[31] *Ibid.*, p. 93.
[32] *Idem.*

Éstos son los planos de la novela, según Engelgardt. Cada elemento de la realidad (del mundo exterior), cada vivencia y cada acción forman invariablemente uno de los tres planos. Los temas principales de las novelas de Dostoievski también son distribuidos por Engelgardt de acuerdo con estos planos.[33]

¿Cómo se relacionan estos planos en la unidad de la novela? ¿Cuáles son los principios según los cuales se combinan?

Los tres planos y los temas que les corresponden, examinados en su relación mutua, representan, según Engerldardt, diversas *etapas del desarrollo dialéctico del espíritu*. "En este sentido —dice— forman un *único camino* que sigue el hombre, entre tormentos y peligros, en busca de una incondicional afirmación del ser. Y no es difícil descubrir la importancia subjetiva de este camino para el mismo Dostoievski."[34]

Ésta es la concepción de Engelgardt, que vislumbra con toda claridad las particularidades estructurales más importantes de la obra de Dostoievski y trata de superar metódicamente el carácter unilateral y abstracto de su percepción y valoración. Sin embargo, no todo nos parece correcto en esta concepción, especialmente las conclusiones que hace al final de su trabajo acerca de la totalidad de la obra de Dostoievski.

B. M. Engelgardt por primera vez propone una correcta definición del planteamiento de la idea en las novelas de Dostoievski. La idea, efectivamente, no es el *principio de representación* (como en cualquier otra novela), no es el *leitmotiv* de la representación ni tam-

[33] Los temas del primer plano: *1)* tema del superhombre ruso *(Crimen y castigo); 2)* tema del *Fausto* ruso (Iván Karamázov), etc. Temas del segundo plano: *1)* tema de *El idiota; 2)* tema de la pasión aprisionado por el yo sensual (Stavroguin), etc. El tema del tercer plano: tema del santo ruso (Zósima, Alíoscha). Véase *F. M. Dostoievski. Stat'i i materialy*, t. 2, pp. 98 ss.

[34] B. M. Engelgardt, "La novela ideológica de Dostoievski", *op. cit.*, p. 96.

poco su conclusión (como en una novela filosófica), sino el *objeto de representación*. Es principio de visión y comprensión del mundo tan sólo para sus héroes,[35] pero no para el mismo autor. Los mundos de los héroes se construyen según el principio común de idea monológica, como si se construyeran por ellos mismos. La "tierra" también sólo representa uno de los mundos que forman parte de la unidad de la novela, uno de sus planos. Aunque sea portadora de un acento jerárquicamente más alto en comparación con el "suelo" y el "medio", la "tierra" sin embargo es tan sólo un aspecto en héroes como Sonia Marmeládova, el *starets* Zósima, Alíoscha, etcétera.

Las ideas de los héroes quo están en la base de este plano de la novela también aparecen como objetos de representación, siendo "ideas-personajes" igual que las ideas de Raskólnikov, Iván Karamázov y otros. No llegan a ser en absoluto principios de representación y de estructuración de toda la novela, es decir, principios del mismo autor en tanto que artista. En caso contrario, el resultado hubiera sido una novela filosófica común. El acento jerárquico que marca estas ideas no convierte la de Dostoievski en una novela de tipo monológico habitual que en su fundamento último posee un solo acento. Desde el punto de vista de la estructura artística de la novela, estas ideas son tan sólo participantes igualitarios junto con las ideas de Raskólnikov, Iván Karamázov y otros. Es más, el tono de la estructuración de la totalidad lo dan precisamente héroes como Raskólnikov e Iván Karamázov; es por eso que se destacan tanto en las novelas de Dostoievski los motivos hagiográficos en las conversaciones de la Coja, en las pláticas del peregrino Makar Dolgoruki y, finalmente, en la "Vida de Zósima". En el caso de que el mundo del autor coincidiese con el plano de la "tierra", las novelas se cons-

[35] Para Iván Karamázov, como autor del *Poema filosófico*, la idea es también el principio de representación del mundo, pero en potencia cada héroe de Dostoievski es un autor.

truirían de acuerdo con el estilo hagiográfico que corresponde a este plano.

Así, pues, ni una sola de las ideas de los héroes, tanto "negativos" como "positivos", llega a ser el principio de representación para el autor ni tampoco constituye el mundo de la novela en su totalidad. Por eso se plantea la siguiente pregunta: ¿de qué modo se unen los mundos de los héroes con las ideas que los fundamentan, en el mundo del autor, es decir, el mundo de la novela? Engelgardt no contesta correctamente la pregunta, o más bien deja de lado la pregunta contestando en realidad otra diferente.

Efectivamente, las interrelaciones de los mundos o planos de la novela —según Engelgardt, "medio", "suelo" y "tierra"—, en la misma novela no se dan como eslabones de una misma serie dialéctica, como etapas de desarrollo de un solo espíritu. En el caso de que las ideas, en cada novela y por separado (y los planos de la novela se determinan por las ideas que las fundamentan), se distribuyesen realmente como eslabones de una serie dialéctica única, cada novela sería una totalidad filosófica terminada, construida de acuerdo con el método dialéctico. Entonces tendríamos, en el mejor de los casos, una novela filosófica, una novela con idea (aunque sea novela dialéctica) y, en el peor, una doctrina filosófica en forma de novela. El último eslabón de la serie dialéctica inevitablemente vendría a ser una síntesis del autor que eliminaría los eslabones anteriores como abstractos y plenamente superados.

En realidad esto no es así; ni en una sola de las novelas de Dostoievski existe el devenir dialéctico de un espíritu único, y en general no hay proceso de formación, no hay crecimiento en la misma medida en que no lo hay en la tragedia (en este sentido, la analogía entre las novelas de Dostoievski y la tragedia es correcta).[36]

[36] La única idea de novela biográfica en Dostoievski, *La vida de un gran pecador*, que iba a representar la historia de una concien-

En cada novela se representa una contraposición de muchas conciencias no neutralizadas dialécticamente, no fundidas en la unidad de un espíritu en proceso de formación, como no se funden los espíritus y las almas en el mundo formalmente polifónico de Dante. En el mejor de los casos podrían, como en el mundo de éste, formar una figura estática, una especie de acontecimiento petrificado como la imagen dantesca de la cruz (el alma de los cruzados), del águila (el alma del emperador), o la rosa mística (las almas de los bienaventurados), cambiándose sin perder su individualidad. En los límites de una misma novela no se desarrolla ni se forma el espíritu del autor, sino que, como en el mundo de Dante, o contempla o llega a ser uno de los participantes. En los límites de la novela los mundos de los héroes traban unas interrelaciones accidentales, pero éstas, como ya lo hemos dicho, no pueden ser reducidas a las relaciones de tesis, antítesis y síntesis.

Pero en su totalidad la misma obra literaria de Dostoievski tampoco puede ser entendida como un desarrollo dialéctico del espíritu, porque el desarrollo de su creación representa una evolución artística de su novela, relacionada, es cierto, con la evolución de ideas, pero sin disolverse en éstas. Sólo más allá de la obra literaria de Dostoievski se puede conjeturar acerca del devenir dialéctico del espíritu que pasa etapas del "medio", "suelo" y "tierra"; sus novelas, en tanto que unidades artísticas, no representan ni expresan tal devenir.

B. M. Engelgardt, a fin de cuentas, monologiza el mundo de Dostoievski como lo hicieron sus antecesores, lo reduce a un monólogo filosófico que se desarrolla dialécticamente. Un espíritu, entendido según la filosofía de Hegel, en un proceso dialéctico, no puede origi-

ción en proceso de desarrollo, no fue realizada, o más bien se desintegró en una serie de novelas polifónicas. Véase V. Komaróvich, "El poema no escrito de Dostoievski", en *F. M. Dostoievski. Stat'i i materialy*, t. I.

nar nada aparte de un monólogo filosófico. La pluralidad de conciencias inconfundibles tiene muy pocas posibilidades de florecer sobre el fundamento del idealismo monístico. En este sentido, un espíritu único en proceso de desarrollo es ajeno a Dostoievski, incluso como imagen. El mundo de Dostoievski es profundamente pluralista. Y si hay que buscar una imagen para representar su mundo de acuerdo con la visión que de él tenga, ésta sería la Iglesia en tanto que comunión de almas inconfundibles donde se reunirían tanto los pecadores como los justos, o quizá la imagen del universo dantesco donde la pluralidad de planos se transfiere hacia la eternidad, donde hay arrepentidos o impenitentes, los condenados y los salvados. Esta imagen sí estaría de acuerdo con el estilo de Dostoievski, o más bien con su ideología, mientras que la del espíritu único le sería totalmente ajena.

Pero la imagen de la Iglesia sigue siendo tan sólo una imagen que nada explica en la estructura de la novela. La tarea artística solucionada por la novela es en realidad independiente de la refracción ideológica secundaria, la cual tal vez hubiese acompañado la conciencia de Dostoievski. Las relaciones artísticas concretas entre los planos de la novela, su combinación para formar una unidad, deben ser explicadas y mostradas sobre el material de la misma novela, mientras que, tanto el "espíritu hegeliano" como la "Iglesia", se alejan igualmente de esta tarea inmediata.

Si planteamos la pregunta acerca de las premisas y factores extraartísticos que hicieron posible la producción de una novela polifónica, en este caso tampoco es conveniente que nos dirijamos a los hechos subjetivos por más profundos que fuesen. Si la multiplicidad de planos y las contradicciones se le ofreciesen a Dostoievski o se le presentasen como un hecho de una vida particular, como un espíritu polifacético y contradictorio, suyo o ajeno, entonces Dostoievski habría sido un romántico y habría creado una novela monológica so-

bre el devenir contradictorio del espíritu humano que correspondería efectivamente a la concepción hegeliana. Pero en realidad Dostoievski sabía encontrar lo polifacético y lo contradictorio no en el espíritu, sino en el mundo social objetivo. En este mundo social los planos no representaban etapas, sino *campamentos*, y las relaciones contradictorias entre ellos no eran un camino ascendente o descendente para una personalidad, sino un *estado de la sociedad*. La multiplicidad de planos y el carácter contradictorio de la realidad social aparecían como un hecho objetivo de la época.

La misma época hizo posible la novela polifónica. Dostoievski pertenecía *subjetivamente* a las múltiples contradicciones de su tiempo, cambió de causa pasando de una a otra y, en este sentido, la coexistencia en la vida social objetiva de los diversos planos representaba para él etapas de su vida y de su desarrollo espiritual. Esta experiencia personal fue profunda, pero Dostoievski no le dio una expresión monológica inmediata en su obra. La experiencia sólo le ayuda a comprender más profundamente las contradicciones coexistentes y extensivamente difundidas entre los hombres, y no entre las ideas de una sola conciencia. De este modo, las contradicciones objetivas de la época determinaron la obra de Dostoievski, no en el nivel de vivencia personal en la historia de su espíritu, sino en el nivel de su visión objetiva, como fuerzas coexistentes simultáneas (aunque por cierto se trataba de una visión intensificada por la vivencia personal).

Nos acercamos a una particularidad muy importante de la visión artística de Dostoievski, la que, o bien no ha sido comprendida en absoluto, o bien ha sido subestimada por la crítica. Este menosprecio llevó también a Engelgardt a conclusiones falsas. La categoría principal de la visión artística de Dostoievski no era el desarrollo, sino *coexistencia* e *interacción*. Dostoievski veía y pensaba su mundo por excelencia en el espacio y no en el tiempo. De ahí su profunda tendencia hacia la forma

dramática.[37] Todo el material semántico y real que le era accesible tiende a organizarlo dentro de un solo tiempo en forma de una confrontación dramática, a desenvolverlo extensivamente. Un artista como Goethe, por ejemplo, tiende orgánicamente a una serie de etapas en proceso de desarrollo, todas las contradicciones coexistentes las percibe como diversas etapas de un cierto desarrollo único; tiende a ver todo fenómeno como huella del pasado, cumbre de la actualidad o marca del futuro; por consiguiente, no hubo nada para él que se ubicara en un solo plano extensivo. En todo caso, ésta era la tendencia principal de su visión y comprensión del mundo.[38]

Dostoievski, en oposición a Goethe, se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad,* a *confrontar* y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento.*

Ésta su pertinaz tendencia a verlo todo como algo coexistente, a percibir y a mostrar todo junto y simultáneamente, como en el espacio y no en el tiempo, lo lleva a que incluso las contradicciones y las etapas internas del desarrollo de un solo hombre se dramaticen en el espacio, obligando a sus héroes a conversar con sus dobles, con el diablo, con su *alter ego,* con su caricatura (Iván y el diablo, Iván y Smerdiákov, Raskólnikov y Svidrigáilov, etc.). Un fenómeno tan acostumbrado en Dostoievski como el de aparición de personajes dobles también se explica por esta misma particularidad. Se puede decir directamente que, de cada contradicción dentro de un solo hombre, Dostoievski quiere hacer dos

[37] Pero, como ya hemos dicho, sin la premisa dramática de un mundo monológico unitario.

[38] Acerca de esta peculiaridad de Goethe, véase el libro de G. Zimmel, *Goethe* (traducción rusa en la editorial de la Academia Estatal de Ciencias del Arte, 1928); y de F. Gundolf, *Goethe,* 1916.

hombres para dramatizar esta contradicción y extenderla. Este rasgo encuentra su expresión externa también en la preferencia de Dostoievski por las escenas de masa, en su tendencia a concentrar en un solo lugar y en el mismo momento, a menudo en contra de la verosimilitud pragmática, la mayor cantidad de personas y temas; esto es, a concentrar en un solo instante la mayor heterogeneidad cualitativa posible. De allí su tendencia a seguir en la novela el principio dramático de la unidad de tiempo. De allí que se dé también la rapidez catastrófica de la acción, el "movimiento agitado", el dinamismo de Dostoievski. El dinamismo y la rapidez no son en este caso (como, por lo demás, en ningún otro) el triunfo del tiempo, sino su superación, porque la rapidez es el único recurso para superar el tiempo dentro del tiempo.

La posibilidad de una coexistencia simultánea, la posibilidad de estar juntos o enfrentados es para Dostoievski una suerte de criterio para esperar lo importante de lo insustancial. Solamente aquello que puede presentarse conscientemente en un plano simultáneo, que puede ser relacionado racionalmente entre sí en un mismo tiempo, es esencial y forma parte del mundo de Dostoievski; esto también puede ser transferido a la eternidad, porque en la eternidad, según Dostoievski, todo es simultáneo y todo coexiste. Pero aquello que sólo tiene sentido como un "antes" y un "después, que se concentra en su momento, que sólo se justifica en tanto que un pasado o un futuro, o como un presente en su relación con el pasado o el futuro, no es esencial para él ni forma parte de su mundo. Es por eso que sus héroes no recuerdan nada, no tienen biografía en el sentido de algo pasado y totalmente agotado. Recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal; un pecado no expiado, un crimen, un agravio sin perdonar. Dostoievski introduce en el marco de sus novelas sólo los hechos biográficos semejantes porque están de acuerdo con su

principio de simultaneidad.[39] Por eso en las novelas de Dostoievski no existen la casualidad ni la génesis, no hay explicaciones a partir del pasado, de las influencias del ambiente, de la educación, etc. Cada acto del héroe se encuentra completamente en el presente y en este sentido no está predeterminado; se piensa y se representa por el autor como un acto libre.

La particularidad de Dostoievski que estamos caracterizando no es, por supuesto, un rasgo de su visión del mundo en el sentido habitual de la palabra, no, sino que es un rasgo de su percepción artística del mundo que sólo podía ver y representar dentro de la categoría do coexistencia. Desde luego, este rasgo tuvo que verse reflejado en su abstracta visión del mundo; en ella, encontramos fenómenos análogos como el de que en el pensamiento de Dostoievski no hay categorías genéticas o causales. Dostoievski polemiza constantemente, con una cierta hostilidad orgánica, con la teoría del medio en todas su formas (por ejemplo, en las justificaciones jurídicas derivadas de ella), casi nunca apela a la historia como tal, y todo problema social y político lo trata en el plano de la actualidad, que exige que todo se analice bajo el ángulo del momento actual; lo cual no sólo se explica por su oficio de periodista, al contrario, consideramos que la preferencia de Dostoievski por el periodismo, su honda y fina comprensión de la hoja del periódico como un vivo reflejo de las contradicciones de la actualidad social cotidiana, donde se enfrentan y desenvuelven los hechos más heterogéneos y contradictorios, se explica precisamente por el rasgo principal de su visión artística.[40] Finalmente, en el plano de una vi-

[39] Los cuadros del pasado aparecen tan sólo en las primeras obras de Dostoievski (por ejemplo, la infancia de Várinka Dobrosiólova en *Pobres gentes*). [T.]

[40] Acerca de la predilección de Dostoievski por los periódicos dice muy bien L. Grossman: "Dostoievski nunca experimentó la aversión característica en las personas de su tipo hacia la hoja del periódico, aquel despectivo asco por la prensa cotidiana que abier-

sión abstracta del mundo, esto rasgo se ha manifestado en el escatologismo político y religioso de Dostoievski, en su tendencia a enfrentar los "extremos", a encontrarlos ya en el presente, a adivinar el futuro como algo que ya existe en la lucha de las fuerzas coexistentes.

La excepcional capacidad artística de Dostoievski de verlo todo en concomitancia e interacción aparece como su mérito más grande, pero también como su mayor debilidad. Lo hizo sordo y ciego para con muchas cosas importantes; muchas facetas de la realidad no tuvieron cabida en su horizonte artístico, pero, por otra parte, esta capacidad agudizó al extremo su percepción de un instante dado y le permitió ver muchas cosas heterogéneas allí donde los otros veían una sola. Donde veían un solo pensamiento, él sabía encontrar dos ideas, un desdoblamiento; donde veían una sola cualidad, él encontraba la existencia de una contraria. Todo aquello que parecía simple, en su mundo se convirtió en complejo. En cada voz, él sabía escuchar dos voces discutiendo, en cada expresión oía una ruptura y la posibilidad de asumir en seguida una expresión contraria; en todo gesto captaba simultáneamente la seguridad y la incertidumbre a la vez, percibía la profunda ambivalencia y la polisemia de todo fenómeno. Pero todas estas contradicciones y ambigüedades no llegaban a ser dialécticas, no se ponían en movimiento por un camino temporal, en una serie en proceso de formación, sino

tamente expresaron Hoffmann, Schopenhauer o Flaubert. A diferencia de ellos, Dostoievski gustaba de sumergirse en las informaciones periodísticas, reprobaba a los escritores actuales por su indiferencia con respecto a los 'hechos más reales y más inexplicables', y con la intuición de un auténtico periodista sabía reconstruir el aspecto total del instante histórico corriente a partir de los detalles fraccionados del día de ayer. '¿Ud. está suscrita a algún periódico? —pregunta en 1867 a una de sus corresponsales—. Lea, por Dios, hoy no se puede vivir de otra manera, no es la moda, se trata de que el vínculo visible de todos los asuntos particulares y generales se vuelve más pronunciado y claro...'" (L. P. Grossman, *Poetika Dostoievskogo*, p. 176).

que se desenvolvían en un solo plano, como yuxtapuestas o contrapuestas, como acordes pero sin fundirse, como desesperadamente contradictorias, como armonía eterna de voces diferentes o como su discusión permanente y sin solución. La visión de Dostoievski estaba atrapada por el instante de la heterogeneidad recién descubierta y seguía permaneciendo dentro de ese instante, organizando y constituyéndola bajo el ángulo del momento presente.

Este don tan especial, gracias al cual oía y entendía todas las voces a la vez, que sólo puede ser comparado con el de Dante, le permitió crear la novela polifónica. La complejidad objetiva, el carácter contradictorio y polifónico de su época, su situación de peregrino social y de intelectual socialmente desplazado, la profunda participación biográfica e interna en la complejidad objetiva de la vida; finalmente, el don de ver el mundo en la interacción y coexistencia constituyó en conjunto el suelo sobre el que creció su novela polifónica.

Los rasgos específicos de la visión de Dostoievski, su particular concepción artística del espacio y del tiempo, como lo mostraremos más adelante (capítulo IV), encontraban apoyo también en la tradición literaria con la que Dostoievski estaba vinculado orgánicamente.

Así, pues, su mundo representa una coexistencia y una interacción artísticamente organizadas de una heterogeneidad espiritual, y no las etapas del desarrollo de un espíritu único. Por esto también los mundos de los héroes y los planos de la novela, a pesar de su acento jerárquico diversificado, se ubican, sin embargo, en la estructura misma de la novela, yuxtapuestos en el nivel de coexistencia (como los mundos de Dante) e interacción (lo cual no existe en la polifonía formal de Dante), y no uno tras otro en tanto que etapas de un único desarrollo. Lo cual no significa, por supuesto, que en el mundo de Dostoievski reine una discordancia lógica, una falta de reflexión y una *subjetiva* contradicción encerrada en un callejón sin salida. El mundo de Dos-

toievski a su modo es tan terminado y redondeado como el mundo de Dante. Pero es inútil buscar en él una conclusión al estilo de un *sistema monológico*, aunque sea dialéctico, *filosófico*, y esto sucede no por el hecho de que el autor no lo hubiese logrado, sino más bien porque esta conclusividad no formaba parte de su intención.

Entonces, ¿qué fue lo que impulsó a Engelgardt a buscar en las obras de Dostoievski "los eslabones aislados de una estructura filosófica compleja que expresa la historia de un paulatino devenir del espíritu humano",[41] es decir, a proceder a una monologización filosófica de su obra?

Nos parece que el error principal de Engelgardt ya apareció al definir la "novela ideológica" de Dostoievski. La idea como objeto de representación ocupa un lugar preponderante en la obra de nuestro autor, pero, a pesar de ello, no es la heroína de sus novelas. El hombre fue su héroe, y solía representar, al fin y al cabo, no a una idea en el hombre sino, según sus propias palabras, "al hombre en el hombre". La idea fue para él la piedra de toque para examinar al hombre en el hombre, o una forma para hacerlo manifestarse o, finalmente —y esto es lo principal—, fue el medio en que se revela la conciencia del hombre en su esencia profunda. Engelgardt subestimó el profundo personalismo de Dostoievski. Dostoievski no conoce "ideas entre sí" al estilo de Platón, o un "ser ideal" fenomenológico; no los contempla ni los representa. Para él no existen ideas, pensamientos, postulados que no pertenezcan a nadie, que sean "ideas en sí". A la "verdad en sí" la concibe en el ámbito de la ideología cristiana, como encarnada en Cristo, es decir, se la imagina como una personalidad que establece relaciones mutuas con otras personalidades.

Es por eso que Dostoievski no representaba la vida de una idea en una conciencia solitaria, ni tampoco las interrelaciones de ideas, sin la interacción de las con-

[41] *F. M. Dostoievski, Stat'i i materialy*, t. 2, p. 105

ciencias en la esfera de las ideas (aunque no sólo de éstas). La conciencia en su mundo no se da en el sentido de su formación y crecimiento, es decir, no de un modo histórico, sino *junto a* las otras conciencias; no puede por eso concentrarse en sí misma y en su propia idea, en su desarrollo lógico inmanente, y entra en interacción con otras conciencias. La conciencia en Dostoievski nunca es autosuficiente sino que se vincula intensamente a otra. Cada vivencia, cada pensamiento del héroe son internamente dialógicos, polémicamente matizados, resistentes o, por el contrario, abiertos a la influencia ajena, y en todo caso no se concentran simplemente en su objeto sino que se orientan siempre al otro hombre. Se puede decir que Dostoievski ofrece, en forma literaria, una especie de sociología de conciencias, pero, ciertamente, tan sólo en el plano de la coexistencia. A pesar de ello, Dostoievski como artista se eleva hasta una visión *objetiva* de la vida de las conciencias y de las formas de su coexistencia viva y por eso sugiere un material interesante para un sociólogo.

Cada pensamiento de los héroes de Dostoievski (del "hombre del subsuelo", de Raskólnikov, de Iván y de otros) desde un principio se percibe como la *réplica* de un diálogo inconcluso, y un pensamiento semejante no busca ser redondeado y acabado en un todo sistemático y monológico: vive intensamente en las fronteras del pensamiento ajeno, con la conciencia ajena, y a su modo tiene carácter de acontecimiento y es inseparable del hombre.

El término "novela ideológica" se nos presenta, por lo tanto, inadecuado, puesto que no corresponde al propósito artístico de Dostoievski.

De este modo, tampoco Engelgardt supo adivinar la voluntad artística de Dostoievski; al señalar una serie de aspectos importantes de ésta, la interpreta en su totalidad como una voluntad filosófico-monológica, convirtiendo la polifonía de conciencias coexistentes en el devenir homófono de una sola.

A. V. Lunacharski planteó el problema de la polifonía muy extensamente en su artículo "Acerca de la polifonía de Dostoievski".[42]

En términos generales, el autor comparte nuestra tesis acerca de la novela polifónica de Dostoievski.

> Admito, por consiguiente —dice—, que Bajtín haya logrado no sólo describir con más claridad antes que nadie la inmensa significación de esta pluralidad de voces en la novela de Dostoievski, y el papel jugado por esta pluralidad como un vitalísimo rasgo distintivo de aquélla, sino también definir la extraordinaria autonomía individual y autosuficiencia de voces —totalmente inconcebible en cuanto a la gran mayoría de los escritores— que Dostoievski desarrolló con tan perturbador efecto (p. 88).

Más adelante, Lunacharski subraya acertadamente que "todas las voces que tienen un papel realmente importante en la novela representan *convicciones o puntos de vista sobre el mundo*".

> Las novelas de Dostoievski son diálogos soberbiamente escenificados.
>
> En estas condiciones, la profunda independencia de las voces se vuelve, podría incluso decirse, peculiarmente picante. Se impone la conclusión de que Dostoievski plantea deliberadamente ciertos problemas vitales para su discusión ante estas "voces" tan individuales, temblorosas de pasión y ardientes de fanatismo, mientras él permanece como mero espectador de las convulsivas

[42] El artículo de Lunacharski se publicó por primera vez en la revista *Novy mir*, 1929, núm. 10, y se reimprimió varias veces. Aquí lo citamos según la compilación *F. M. Dostoievski v russkoi kritike* [Dostoievski en la crítica rusa], Moscú, Goslitizdat, 1956, pp. 403-420. [En esta edición lo citamos según A. V. Lunacharski, *Sobre la literatura y el arte*, Axioma, Buenos Aires, 1974. Ed.]

Este artículo fue escrito por Lunacharski con motivo de la primera edición de nuestro libro sobre Dostoievski [M. M. Bajtín, *Problemy tvorchestva Dostoievskogo* [Problemas de la obra de Dostoievski]), Leningrado, Priboi, 1929.

disputas resultantes, un observador curioso que se pregunta adónde lleva aquello y cómo terminará. Este cuadro es, en gran medida, exacto (p. 89).

Posteriormente, Lunacharski plantea el problema de los predecesores de Dostoievski en cuanto a la polifonía, entre los cuales considera tanto a Shakespeare como a Balzac.

He aquí lo que afirma acerca del polifonismo en Shakespeare:

Siendo así totalmente intendencioso (al menos, según la opinión establecida desde hace mucho), Shakespeare es sumamente *polifónico.* Podríamos citar aquí muchos fragmentos de obras de notables estudiosos shakesperianos, y de lo dicho por imitadores y admiradores de Shakespeare, que demuestran su profunda admiración precisamente por esta capacidad de crear personajes que parecen tener vida propia fuera de la mente de su autor, y además de una incesante procesión de personajes de enorme variedad, todos los cuales permanecen increíblemente fieles a sí mismos en cuanto dicen y hacen [...]

Tampoco se puede decir de Shakespeare que sus piezas teatrales estuvieran destinadas a probar alguna tesis específica, ni que las *voces* en la gran *polifonía* del mundo teatral de Shakespeare sean privadas de su autosuficiencia en beneficio del argumento teatral, de la construcción como tal (p. 93).

Según Lunacharski, también las condiciones de la época de Shakespeare fueron análogas a las de la época de Dostoievski.

¿Qué factores sociales reflejó el polifonismo de Shakespeare? Pues por supuesto, en último análisis, precisamente los mismos que encontramos en Dostoievski. Ese colorido renacimiento, repartido en innúmeros fragmentos centelleantes, que originó a Shakespeare y sus con-

temporáneos, también era resultado, por supuesto, de la tormentosa irrupción del capitalismo en la relativa calma de la Inglaterra medieval. Aquí, como en la Rusia de Dostoievski, se iniciaba una gigantesca dispersión. Tenían lugar los mismos enormes desplazamientos, y las mismas colisiones inesperadas entre tradiciones de vida social y sistemas de pensamiento que hasta entonces no habían tenido un mutuo contacto real (p. 94).

A. V. Lunacharski, en nuestra opinión, tiene razón en el sentido de que algunos elementos, gérmenes, embriones de polifonía pueden ser detectados en los dramas de Shakespeare. Shakespeare, junto con Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen y otros, pertenece a la línea del desarrollo de la literatura europea en que maduraron las semillas de la polifonía y que concluyó (en este sentido) en Dostoievski. Pero, según nuestra opinión, no se puede hablar de una polifonía formada y consciente en los dramas shakespeareanos, por las siguientes consideraciones:

En primer lugar, el drama, por su naturaleza, es ajeno a una polifonía auténtica; puesto que sólo permite un sistema de referencia, puede darse en varios planos, pero no puede contener varios mundos.

En segundo lugar, se puede hablar de una multiplicidad de voces con derechos iguales, pero sólo en cuanto a la totalidad de la obra de Shakespeare, no con respecto a dramas aislados; en todo drama, en realidad, sólo existe una voz plena, la del héroe, mientras que la polifonía supone una pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra, porque únicamente bajo esta condición resultan posibles los principios polifónicos de estructuración de la totalidad.

En tercer lugar, las voces de Shakespeare no representan los puntos de vista sobre el mundo en la misma medida que en Dostoievski; en este sentido, los héroes de Shakespeare no son ideólogos.

También se puede hablar sobre los elementos de polifonía en Balzac, pero éstos seguirían siendo tan sólo

eso. Balzac se ubica en la misma línea de desarrollo de la novela europea que Dostoievski, y es uno de sus predecesores directos e inmediatos. Más de una vez se han señalado los puntos de coincidencia entre ambos autores (de una manera más completa por L. Grossman), y no hay necesidad de volver a lo mismo. Pero Balzac no supera el carácter objetual de sus héroes y el acabado monológico de su mundo.

Estamos convencidos de que sólo Dostoievski puede ser reconocido como fundador de una auténtica polifonía.

A. V. Lunacharski presta atención principal a la aclaración de las causas sociohistóricas de la polifonía en Dostoievski.

Coincidiendo con Kaus, Lunacharski acentúa más las contradicciones excepcionalmente agudas de la época de Dostoievski, de la época del naciente capitalismo ruso y, más adelante, subraya las contradicciones, el *desdoblamiento* de la personalidad social del mismo Dostoievski, sus oscilaciones entre el socialismo materialista revolucionario y una visión del mundo conservadora y religiosa, vacilaciones que no lo llevarían jamás a una toma de partido. Citamos las conclusiones del análisis histórico y genético de Lunacharski:

> [...] Solamente la conciencia dividida de Dostoievski, junto con la fragmentación de la joven sociedad capitalista en Rusia, despertó en él la necesidad obsesiva de dar vista una y otra vez al proceso de los principios del socialismo y de la realidad; y de dar vista a este proceso en condiciones lo más desfavorables posible para el socialismo materialista (p. 112).

Y más adelante:

> Sin embargo, esa inaudita libertad de "voces" en la polifonía de Dostoievski que tanto asombra al lector es, en realidad, un resultado de las limitaciones del poder de Dostoievski sobre las potencias que ha conjurado [...]

Si el escritor Dostoievski es anfitrión de sus personajes y dueño en su propia casa, ¿puede decirse lo mismo del hombre Dostoievski?

No; Dostoievski hombre no es dueño en su propia casa, y la desintegración de su personalidad, su tendencia a la esquizofrenia, deriva en su deseo de creer en algo no sugerido por lo que realmente cree, y de refutar algo que se niega a dejarse refutar definitivamente. Todo esto, en conjunto, hace de él una personalidad peculiarmente apta para crear la imagen atormentada y esencial de la confusión de su época (pp. 112-113).

Este análisis genético de la polifonía de Dostoievski hecho por Lunacharski es, sin duda, profundo, y en la medida en que queda en el marco del examen histórico-genético no despierta dudas serias. Pero éstas empiezan allí donde se hacen conclusiones directas de este análisis acerca del valor artístico y del progresismo histórico de la novela polifónica creada por Dostoievski. Las contradicciones excepcionalmente violentas del capitalismo ruso primitivo y el desdoblamiento de Dostoievski como personalidad social, su incapacidad personal de tomar una decisión ideológica determinada, tomados en sí mismos, aparecen como algo negativo e históricamente perecedero, pero resultaron ser condiciones óptimas para la creación de la novela polifónica, de "aquella inaudita libertad de voces en la polifonía de Dostoievski" que indudablemente representa un paso adelante en el desarrollo de la novela rusa y europea. La época, con sus contradicciones concretas, la personalidad biológica y social de Dostoievski, con su epilepsia y desdoblamiento ideológico, ya hace mucho que están en el pasado, pero el nuevo principio estructural de la polifonía *descubierto* en aquellas condiciones conserva y conservará su importancia artística en las condiciones absolutamente diferentes de las épocas venideras. Los grandes descubrimientos del genio humano sólo son posibles en condiciones y épocas determina-

das, pero jamás mueren ni se devalúan junto con las épocas que los engendraron.

Lunacharski no llega directamente a conclusiones erróneas de su análisis genético. Pero las últimas palabras de su artículo pueden dar pie a una interpretación semejante. Dice lo siguiente:

> [...] Dostoievski no ha muerto aún, ni aquí ni en Occidente, porque aún no ha muerto el capitalismo y menos las supervivencias del capitalismo (si hablamos de nuestro país). De aquí la importancia de dedicar un minucioso estudio a todos los trágicos problemas de la *dostoievschina** (p. 113).

La "dostoievschina", que según Lunacharski debe ser impugnada —y en esto sigue a Gorki—, no puede ser identificada, por supuesto, con la polifonía. La "dostoievschina" es un extracto reaccionario y *estrictamente monológico* de la polifonía de Dostoievski. Siempre se encierra en los límites de una sola conciencia, la escarba, crea un culto al desdoblamiento de una personalidad *aislada*. Lo principal en la polifonía de Dostoievski consiste precisamente en el hecho de que todo tiene lugar entre conciencias diversas, es decir, lo que importa es su interacción e interdependencia.

No hay que aprender de Raskólnikov ni de Sonia, ni de Iván Karamázov o Zósima, separando sus voces de la totalidad polifónica de las novelas (y, por lo mismo, tergiversándolas); hay que aprender del mismo Dostoievski como creador de la novela polifónica.

En su análisis histórico-genético, A. V. Lunacharski descubre tan sólo las contradicciones de la época de Dostoievski, así como su propio desdoblamiento. Pero para que estos factores de contenido formen parte de

* El sufijo *schina* significa casi lo mismo que el español *ismo*, pero insinúa siempre matices peyorativos cuando se agrega, como aquí, a un nombre propio. Implica la intención superficial de las ideas más extravagantes y las excéntricas cualidades de un gran hombre, en lugar de un verdadero culto a su obra o doctrina.

una nueva forma de visión artística, para que generen una nueva estructura de la novela polifónica, fue necesaria una larga preparación de tradiciones estéticas generales y literarias. Las nuevas formas de la visión artística se preparan lentamente, por siglos; una época tan sólo crea las condiciones óptimas para la madurez definitiva y para la realización de la nueva forma. La tarea de la poética histórica es descubrir este proceso de fundamentación artística de la novela polifónica. La poética, por supuesto, no puede ser separada de los análisis sociohistóricos, pero tampoco puede ser disuelta en los mismos.

Durante las dos décadas siguientes, o sea, durante los años treinta y cuarenta, los problemas de la poética de Dostoievski retrocedieron frente a otros importantes estudios de su obra. Se llevaron a cabo trabajos textológicos, tuvieron lugar valiosas publicaciones de borradores y libretas de apuntes acerca de sus diferentes novelas, continuó el trabajo de compilación de sus cartas, en cuatro tomos se estudió la historia de la creación de una serie de sus novelas, etc.,[43] pero no hubo estudios teóricos especiales dedicados a la poética de Dostoievski que tuviesen interés desde el punto de vista de nuestra tesis (la novela polifónica).

Desde este punto de vista, merecen cierta atención algunas observaciones de V. Kirpotin en su breve estudio *F. M. Dostoievski.*

En oposición a tantos investigadores que ven en todas las obras de Dostoievski una sola alma, la del autor mismo, Kirpotin subraya la capacidad especial de Dostoievski para *ver* precisamente las almas *ajenas.*

[43] Véase, por ejemplo, el valioso trabajo de A. S. Dolinin, *V tvorcheskoi laboratorii Dostoievskogo (istoria sozdaniia romana "Podrostok")* [En el laboratorio de Dostoievski. Historia de la creación de la novela *El adolescente],* Moscú, Sovetski pisatel', 1947.

> Dostoievski poseía una capacidad de *ver* de alguna manera *directamente el psiquismo ajeno.* Parecería que viera en el alma ajena como si estuviera armado de un lente especial que le permitía percibir los matices más finos, según los detalles y cambios más insignificantes de la vida interior del hombre. Dostoievski, salvando los *obstáculos externos,* parece observar inmediatamente los procesos psicológicos que se llevan a cabo en el hombre, y los fija sobre el papel [...]
>
> En el don que tenía Dostoievski para ver la psique ajena no había nada apriorístico. Sólo este don era de dimensiones excepcionales, pero se apoyaba en la introspección, en la observación sobre otra gente, en un aplicado estudio del hombre según las obras de la literatura rusa y universal, es decir, se apoyaba en una experiencia interna y externa y por lo tanto tenía una importancia objetiva.[44]

Al rechazar el concepto erróneo acerca del carácter subjetivo e individualista del psicologismo de Dostoievski, V. Kirpotin subraya su carácter *realista y social.*

> A diferencia del psicologismo degenerado y decadente de Proust y Joyce, que marca el ocaso y la muerte de la literatura burguesa, el psicologismo de Dostoievski en sus creaciones positivas no es *subjetivo,* sino *realista.* Su psicologismo representa un método artístico particular de penetración en la esencia objetiva de una *colectividad humana contradictoria,* en el mismo corazón de las *relaciones sociales,* y un método literario especial de reproducir todo esto en el arte de la palabra [...] Dostoievski pensaba mediante imágenes elaboradas psicológicamente, pero lo hacía desde un punto de vista *social.*[45]

Una correcta comprensión del "psicologismo" de Dostoievski, como visión objetiva y realista de un conjunto

[44] V. Kirpotin, *F. M. Dostoievski,* Moscú, Sovetski pisatel', 1947, pp. 63-64.

[45] *Ibid.,* pp. 64-65.

contradictorio de psiques ajenas, lleva consecutivamente a V. Kirpotin a una correcta comprensión de su *polifonía,* a pesar de que no use este mismo término.

> La historia de toda "alma" individual se da [...] en Dostoievski no de una manera aislada, sino junto con la descripción de las vivencias psicológicas de muchas individualidades. Que la narración en Dostoievski se presente en primera persona, en forma de confesión, o de parte de un narrador-autor, en todo caso vemos que el escritor parte de la premisa de *derechos iguales* de las personas que viven *simultáneamente.* Su mundo es un mundo plural de psicologías que existen objetivamente y que interactúan, lo cual exceptúa el subjetivismo o el solipsismo al tratar los procesos psicológicos que son tan propios de la decadencia burguesa.[46]

Éstas son las conclusiones de V. Kirpotin, quien siguiendo su propio camino llegó a resultados próximos a los nuestros.

Durante la última década la literatura acerca de Dostoievski ha sido enriquecida por una serie de valiosos trabajos sintéticos (libros y artículos) que abarcan todos los aspectos de su obra (V. Iermílov, V. Kirpotin, G. Fridlender, A. Belkin, F. Lenin, I. Bilinkis y otros). Pero en todos estos trabajos predominan los análisis histórico-literarios e histórico-sociológicos de su obra y de la realidad social reflejada en ésta. Los problemas de la poética en sí se tratan, como regla general, en un plano secundario (aunque en algunos de estos trabajos aparecen observaciones valiosas, pero dispersas, sobre algunos aspectos de la forma artística en Dostoievski).

Desde el punto de vista de nuestra tesis el libro de V. Shklovski, *Pro y contra. Notas sobre Dostoievski,*[47] tiene un interés especial.

V. Shklovski parte de una idea que por primera vez

[46] *Ibid.*, pp. 66-67.
[47] Viktor Shklovski, *Za i protiv. Zametki o Dostoievskom,* Moscú, Sovetski pisatel', 1957.

apareció en L. Grossman, acerca de que es precisamente la *disputa,* es decir, la lucha de las voces ideológicas, lo que está en el fundamento mismo de la forma artística de las obras de Dostoievski; ésta es la base de su estilo. Pero a Shklovski no le interesa tanto la forma polifónica de Dostoievski como las fuentes históricas (epocales) y biográficas de la misma disputa ideológica que engendró la forma mencionada. En su nota polémica titulada *En contra,* el mismo Shklovski define la esencia de su libro de la siguiente manera:

> La peculiaridad de mi trabajo no consiste en subrayar estos rasgos estilísticos que considero muy evidentes y que el mismo Dostoievski puso de relieve en *Los hermanos Karamázov,* al poner el título *Pro y contra* a una de las partes de la novela. En mi libro, yo traté de explicar otra cosa: qué fue lo que despertó la disputa cuya huella aparece en la forma literaria de Dostoievski y, al mismo tiempo, en qué consiste el universalismo de las novelas de Dostoievski, es decir, quién se interesa actualmente por esta disputa.[48]

Reuniendo materiales extensos y heterogéneos, históricos, histórico-literarios y biográficos, V. Shklovski, en la forma tan viva y aguda que le es propia, descubre la disputa de las fuerzas históricas, de las voces de la época (sociales, políticas, ideológicas), disputa que acompaña todas las etapas de la vida y obra de Dostoievski, que penetra todos los acontecimientos de su vida y que organiza tanto la forma como el contenido de todas sus obras. La disputa quedó sin concluir para la época de Dostoievski y para él mismo. "Así murió Dostoievski, sin decidir nada, evitando desenlaces y sin hacer las paces con la pared."[49]

Uno puede estar de acuerdo con todo esto (a pesar de que se podrían discutir algunos postulados de V. Sh-

[48] *Voprosy literatury,* 1960, núm. 4, p. 98.
[49] Viktor Shklovski, *Za i protiv,* p. 258.

klosvki). Pero hemos de subrayar que si Dostoievski murió "sin decir nada" entre los problemas ideológicos planteados por la época, murió sin embargo dejando una nueva forma de visión artística que es la novela polifónica, que conserva su importancia aun cuando aquella época, con todas sus contradicciones, hubiese quedado en el pasado.

En el libro de V. Shklovski hay observaciones valiosas acerca de los problemas de la poética de Dostoievski; desde el punto de vista de nuestra tesis interesan dos de sus notas.

La primera se refiere a algunas particularidades del proceso de creación y de los borradores de Dostoievski:

> Fiódor Mijáilovich gustaba de esbozar planos de las cosas; aún más, le gustaba desarrollar, pensar y complicar los planos, y no le gustaba *terminar* sus manuscritos...
>
> Claro que esto no sucedía por las prisas, porque Dostoievski solía trabajar con muchos borradores inspirándose con una misma escena *varias veces* (1858, carta a M. Dostoievski). Pero los planes de Dostoievski en su misma esencia son inconclusos, parecen ser refutados.
>
> Supongo que le faltaba tiempo por firmar demasiados contratos y por retrasar él mismo el término de la obra. *Mientras ésta seguía siendo multiplana y polifónica, mientras las personas seguían discutiendo en la obra, no le entraba la desesperación por la ausencia de una solución.* El término de una novela significaba para Dostoievski la destrucción de la torre de Babel.[50]

Es una observación muy certera. En los borradores de Dostoievski la naturaleza polifónica de su obra y el carácter fundamentalmente inconcluso de sus diálogos se revelan de un modo crudo y desnudo. En general, el trabajo creativo de Dostoievski, tal y como se reflejó en sus borradores, se distingue marcadamente del proceso creativo de otros escritores (por ejemplo, de L. Tolstoi).

[50] *Ibid.*, pp. 171-172.

Dostoievski no trabaja en las imágenes objetuales de los hombres ni tampoco busca discursos objetuales para sus *personajes* (en tanto que caracteres y tipos), no busca las palabras del autor, expresivas, claras y concluyentes, sino ante todo palabras *para su héroe,* plenamente significativas e independientes del autor, que no pongan de manifiesto su carácter (o su tipicidad); tampoco busca su posición en unas circunstancias vitales determinadas, sino su última posición semántica (ideológica) en el mundo, su punto de vista sobre el mundo, mientras que *para el autor* y *como autor* busca palabras provocadoras, incitantes, inquisitivas, dialogizantes y las situaciones argumentales correspondientes. En esto consiste la profunda especificidad del proceso creativo en Dostoievski.[61] Estudiar bajo este ángulo sus borradores es una tarea interesante e importante.

En el pasaje citado, Shklovski toca el complejo problema de la fundamental inconclusividad de la novela polifónica. En efecto, en las novelas de Dostoievski encontramos un conflicto particular entre la inconclusión interna de los héroes y del diálogo y un *acabado externo* (en la mayoría de los casos, de tipo argumental) de cada novela en sí. No podemos profundizar aquí en este complejo problema. Sólo diremos que casi todas las novelas de Dostoievski poseen un *final literario convencional y monológico* (el de *Crimen y castigo* es sobre todo característico en este sentido). En realidad, *Los hermanos Karamázov* es la única novela que tiene un

[61] A. V. Lunacharski caracteriza el trabajo creativo de Dostoievski de una manera análoga: "... Dostoievski —si no en la etapa de finalización, seguramente cuando elaboraba las primeras de sus novelas y la gradual evolución de sus argumentos— casi nunca se atenía a un plan constructivo preconcebido; que su método de trabajo era polifónico, es cierto, en el sentido de que era una mezcla y entretejido de individuos absolutamente libres. Es posible incluso que Dostoievski se interese excesivamente y muy intensamente en el resultado de los conflictos ideológicos y éticos entre los personajes por él creados (o que, sería más exacto decir, se crearon solos por su intermedio)" (p. 88).

final polifónico, pero es precisamente por eso que desde el punto de vista monológico habitual el libro haya quedado inconcluso.

No resulta menos interesante la otra anotación de V. Shklovski; se refiere a la naturaleza dialógica de todos los elementos de la estructura novelística en Dostoievski:

> No son sólo los héroes los que discuten en Dostoievski; también los elementos diversos del argumento parecen estar en una mutua contradicción: los hechos se interpretan de una manera diferente, la psicología de los héroes aparece como internamente contradictoria; esta forma viene a ser resultado de la esencia.[52]

Efectivamente, el dialogismo esencial de Dostoievski no se agota en absoluto por los diálogos externamente expresados que sostienen sus héroes. *La novela polifónica es enteramente dialógica.* Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado.

Dostoievski sabía percibir las relaciones dialógicas en todas partes, en todas las manifestaciones de la vida humana consciente y plena de sentido; donde empieza la conciencia, allí se inicia para él un diálogo. Sólo las relaciones puramente *mecánicas* no son dialógicas, y Dostoievski negaba categóricamente su importancia para la comprensión e interpretación de la vida y los actos humanos (su lucha con el materialismo mecanicista, con el fisiologismo a la moda, con Claude Bernard, con la teoría del ambiente, etc.). Por eso todas las

[52] Viktor Shklovski, *Za protiv*, p. 223.

relaciones entre las partes y elementos internos y externos de la novela tienen en Dostoievski un carácter dialógico, y solía construir la totalidad de la obra como un "gran diálogo". Dentro de este "gran diálogo" resonaban, vislumbrando y concentrándolo, los diálogos estructuralmente expresados de los héroes y, finalmente, el diálogo se retrae hacia el interior, impregnando cada palabra de la novela, volviéndola bivocal, penetrando todo gesto, toda expresión mímica del héroe, haciéndola intermitente y tensa; así aparece el "microdiálogo", que determina los rasgos del estilo verbal de Dostoievski.

El último fenómeno de la literatura crítica sobre Dostoievski que tomamos en cuenta en la presente reseña es la compilación *Obra de F. M. Dostoievski,* publicada en 1959 por el Instituto de la Literatura Universal de la Academia de Ciencias de la URSS.

Casi en todos los trabajos de los investigadores soviéticos incluidos en la compilación hay no pocas observaciones valiosas y generalizaciones teóricas acerca de la poética de Dostoievski,[53] pero desde el punto de vista de nuestra tesis es de mayor interés el extenso trabajo de L. P. Grossman, *Dostoievski como artista,* y dentro de este trabajo, su segundo capítulo intitulado "Leyes de composición".

En su nuevo trabajo, Grossman amplifica, profundiza y enriquece con nuevas observaciones aquellas concepciones que iba desarrollando ya durante los años veinte y que hemos analizado arriba.

Según Grossman, en la base de cada novela de Dostoievski está el principio de "dos o varias narraciones que se encuentran", que se complementan por contraste y se relacionan según el principio musical de polifonía.

Tras Vogüé y Viacheslav Ivanov, a los que cita con

[53] La mayoría de los autores de la compilación no comparten la concepción de la novela polifónica.

simpatía, Grossman subraya el carácter musical de la estructura de Dostoievski.

Citamos las observaciones y conclusiones de Grossman que tienen un mayor interés para nosotros.

> El mismo Dostoievski señalaba este procedimiento composicional [de tipo musical. M. B.] y una vez expuso una analogía entre su sistema constructivo y la teoría musical de "transiciones" o contraposiciones. En aquellos tiempos estuvo escribiendo una pequeña novela de tres capítulos, diferentes por su contenido pero unidos internamente. El primer capítulo es un monólogo polémico y filosófico, el otro es un episodio dramático que prepara un desenlace catastrófico en el tercer capítulo. ¿Se pueden publicar estos capítulos por separado? —pregunta el autor—. Es que están relacionados internamente, parecen ser distintos pero contienen motivos indisolubles que permiten un cambio orgánico de tonalidades pero no su separación mecánica. Así, puede ser descifrada una nota breve pero significativa de Dostoievski en una carta a su hermano a propósito de la inminente publicación de las *Memorias del subsuelo* en la revista *Vremia:* "La novela se subdivide en tres capítulos... En el primer capítulo, como un pliego y medio... ¿Acaso hay que publicarlo por separado? Se van a reír de él, además de que sin los otros dos capítulos (los principales) perdería todo su jugo. Tú entiendes lo que es la *modulación* en la música. Es exactamente lo que hay aquí. En el primer capítulo parece que sólo hay verborrea; pero ésta, de repente, en los siguientes dos capítulos, se resuelve mediante una catástrofe inesperada" *(Cartas,* I, p. 365).

Aquí, Dostoievski traspone, con mucha finura, al plano de la composición literaria la ley de pasaje musical de una tonalidad a otra. La novela se estructura con base en el contrapunto artístico. El tormento psicológico de una muchacha perdida en el segundo capítulo corresponde al agravio recibido por su verdugo en el primero, y al mismo tiempo se contrapone, en su resignación, al amor propio de él, lastimado y amargado. Éste es precisamente el punto contra el punto *(punc-*

tum contra punctum). Son varias voces que cantan de manera diferente un mismo tema. Ésta es, precisamente, la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas. *"Todo en la vida es contrapunto, es decir, contraposición"*, dijo en sus *Memorias* uno de los compositores preferidos de Dostoievski, M. I. Glinka.[54]

Las observaciones de Grossman acerca de la naturaleza musical de la composición de Dostoievski son muy acertadas y al mismo tiempo sutiles. Trasponiendo el lenguaje de la teoría de la música al lenguaje de la poética las palabras de Glinka acerca de que en la vida todo es contrapunto, se puede decir que para Dostoievski todo en la vida es *diálogo, es decir, una contraposición dialógica.* Además, desde el punto de vista de la estética filosófica las relaciones de contrapunto en la música no son sino una variedad musical de las relaciones dialógicas en sentido amplio.

Grossman concluye sus observaciones do la siguiente manera:

Aquella fue la realización de la ley de "un otro tipo de narración" descubierta por el novelista, narración trágica y horrible que irrumpía en la descripción protocolaria de la vida real. De acuerdo con su poética, dos fábulas semejantes pueden completarse por otras, lo cual a menudo crea una cierta multiplicidad de planos en las novelas de Dostoievski. Pero el principio de la iluminación bilateral del tema principal permanece como dominante. Con este principio se relaciona el fenómeno de "dobles" que tantas veces se ha estudiado en Dostoievski; los "dobles" tienen en sus concepciones una función importante no sólo desde el punto de vista ideológico y psicológico, sino también estructural.[55]

[54] *Tvorchestvo F. M. Dostoievskogo. Sbornik.* [La obra do F. M. Dostoievski. Compilación], Moscú, Ed. de la Academia de Ciencias, 1959, pp. 341-342.

[55] *Ibid.*, p. 342.

Éstas son las valiosas observaciones de L. Grossman. Son interesantes sobre todo por el hecho de que Grossman, a diferencia de otros investigadores, llega a la polifonía de Dostoievski desde la estructura. Le interesa no tanto la polifonía *ideológica* de las novelas de Dostoievski, sino la aplicación netamente estructural del contrapunto que relaciona las diferentes narraciones incluidas en la novela, los diversos argumentos y planos.

Ésta es la interpretación de la novela polifónica de Dostoievski por parte de la crítica literaria que en algún momento se ha planteado los problemas de la poética de este escritor. La mayor parte de los trabajos críticos e histórico-literarios acerca del escritor aún subestiman el carácter particular de su forma literaria y buscan este carácter específico en el contenido: en los temas, las ideas y las imágenes separadas sacadas de las novelas y valoradas tan sólo desde el punto de vista de su contenido vital. Pero el mismo contenido inevitablemente se empobrece con este procedimiento, se pierde en él lo más esencial, lo *nuevo* que supo ver Dostoievski. Sin entender esta nueva forma de visión no se puede entender correctamente aquello que por vez primera se vio y se descubrió en la vida gracias a esta forma. La forma literaria correctamente comprendida no abarca un contenido ya preparado y encontrado, sino que permite por primera vez encontrar y ver este contenido.

Aquello que en la novela europea y rusa anterior a Dostoievski había constituido la totalidad última —el mundo monológico unitario de la conciencia del autor—, en la suya es sólo una parte, un elemento del todo; aquello que aparecía como la realidad toda, en él llega a ser sólo uno de sus aspectos; lo que era el vínculo de la totalidad —la serie pragmática argumental y el estilo y el tono personal—, en nuestro autor es tan sólo un aspecto subordinado; aparecen nuevos principios de

combinación artística de los elementos y de estructuración de la totalidad; hablando metafóricamente, aparece el contrapunto.

Pero la conciencia de los críticos y los investigadores aún ahora aparece subyugada por la ideología de los héroes de Dostoievski. La voluntad artística del escritor no alcanza una comprensión teórica coherente. Parece que cualquiera que entra en el laberinto de la novela polifónica no logra encontrar un camino en ella y no oye la totalidad detrás de las voces aisladas. A menudo, ni siquiera se abarcan unos vagos contornos de la totalidad, y los principios artísticos de combinación de las voces no se captan en absoluto por el oído. Cada quien interpreta a su manera la última palabra de Dostoievski, pero todos invariablemente la explican como *una sola palabra, una sola voz, un solo acento,* y éste es precisamente el error radical. La unidad supraverbal, supravocal, supraacentual de la novela polifónica permanece oculta.

II. EL HÉROE Y LA ACTITUD DEL AUTOR HACIA EL HÉROE EN LA OBRA DE DOSTOIEVSKI

HEMOS EXPUESTO UNA TESIS y hemos dado una reseña algo monológica (a la luz de nuestra misma tesis) de los intentos más importantes para definir el rasgo principal de la obra de Dostoievski. En el proceso de este análisis crítico hemos aclarado nuestro punto de vista. Ahora hemos de pasar a su desarrollo más detallado y demostrativo con base en el material de la obra de nuestro autor.

Nos detendremos consecutivamente en tres momentos de nuestra tesis: en la libertad relativa y en la independencia del héroe y de su voz en condiciones de una tarea polifónica, en un planteamiento especial de la idea de esta última y, finalmente, en los nuevos principios de unión que forman la totalidad de la novela. El presente capítulo está dedicado al héroe.

A Dostoievski le interesa el héroe no como un fenómeno de la realidad que posea rasgos típico-sociales y caracterológicamente individuales, definidos y firmes, ni como una imagen determinada, compuesta de atributos objetivos con un sentido unitario que en su conjunto contestarían la pregunta: "¿quién es?" No; el héroe le interesa en tanto que es un *punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo,* como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante. A Dostoievski no le importa qué es lo que el héroe representa para el mundo, sino, ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo.

Éste es un punto muy importante y fundamental de la percepción del héroe. El héroe como punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí mismo requiere métodos muy especiales de representación y caracterización. Y aquello que debe ser representado y caracterizado no es un determinado modo de ser, ni es su imagen firme, sino que viene a ser el *último recuento de su conciencia y autoconciencia* y, al fin y al cabo, su *última palabra acerca de su persona y de su mundo.*

Por consiguiente, los elementos que componen su imagen no son rasgos de la realidad, tanto de sí mismo como de su entorno cotidiano, sino el significado de estos rasgos para *él,* para su autoconciencia. Todas las cualidades estables y objetivas del héroe, su tipicidad sociológica y caracterológica, su *habitus,* su mundo interior y hasta su misma apariencia, es decir, todo aquello que suele servirle al autor para la creación de una imagen estable y definida del héroe (el "quién es"), todo ello viene a ser para Dostoievski el objeto de la reflexión del mismo héroe, el objeto de su autoconciencia, y la misma *función* de esta autoconciencia es el objeto de la visión y representación del autor. Mientras que de una forma ordinaria la autoconciencia del héroe aparece sólo como un elemento de su realidad, un solo rasgo de su imagen total, aquí, por el contrario, toda la realidad llega a ser elemento de su autoconciencia. El autor no deja para sí mismo, es decir, en su único horizonte, ni una sola definición importante, ni una sola señal, ni un solo rasgo del héroe; nos introduce en su horizonte, nos arroja al crisol de su autoconciencia. Dentro del horizonte del autor, mientras tanto, esta autoconciencia permanece pura en su totalidad como objeto de visión y representación.

Ya durante el primer periodo de su creación, el de la escuela de Gógol, Dostoievski no presenta a un "burócrata pobre", sino más bien su *autoconciencia* (Dévushkin, Goliadkin e incluso Projarchin). Aquello que se presentaba en el horizonte de Gógol como un conjunto

de rasgos objetivos que formaban la imagen social y caracterológica del héroe, Dostoievski lo introduce en el horizonte del héroe mismo y es allí donde estos rasgos se vuelven el objeto de su tormentosa autoconciencia; incluso la misma apariencia externa del "burócrata pobre" que solía presentar Gógol, en Dostoievski la observa el héroe en el espejo.[1] Pero gracias a ellos todos los rasgos definidos del héroe, siendo los mismos en cuanto al contenido, al pasar de un plano de representación a otro adquieren un significado artístico muy diferente, ya no pueden concluirlo y cerrarlo, construir su imagen íntegra, dar una respuesta artística a la pregunta "quién es". No estamos viendo quién es el héroe, sino cómo se reconoce, y nuestra visión artística ya no se enfrenta a su realidad, sino a la pura función de reconocimiento de esta realidad por él. Así es como el héroe de Gógol se convierte en el héroe de Dostoievski.[2]

[1] Dévushkin, al ir a ver al general, se ve en un espejo: "tan emocionado estaba, que me temblaban los labios y las piernas. ¡Pero no me faltaba motivo para ello, hijita! En primer lugar, porque sentía mucha vergüenza, y luego, que al volver casualmente la vista a la derecha y verme en un espejo, tuve motivo sobrado para haberme desplomado en tierra... En seguida, Su Excelencia fue y se fijó atentamente en mi aspecto y en mi traje. Yo pensé que me miraba en el espejo... Con esto está dicho todo... Y de repente me agaché para recoger el botón y de nuevo colocar en su sitio al desertor inoportuno" (F. M. Dostoievski, *Obras completas* en 3 tomos, t. I, Madrid, Aguilar, 1975, pp. 185-186. En la edición rusa original se cita la de Goslitizdat, 1956-1958. Las citas de las obras de Dostoievski, con excepción de los casos especificados, se dan en lo sucesivo según la edición de Aguilar, señalando en el texto el número del tomo y de la página).

Lo mismo que vio Gógol al describir la apariencia y el uniforme de Akaki Akákievich, cosa que éste no veía ni comprendía, lo ve Dévushkin en el espejo: la función del espejo la cumplen también las torturantes reflexiones de los héroes acerca de su aspecto externo, y para Goliadkin la cumple su doble.

[2] Dostoievski presenta más de una vez los retratos de sus héroes, tanto por parte del autor o el narrador como por parte de otros personajes, pero estos retratos externos no llevan para él la función de concluir al héroe, no constituyen una imagen firme y predeterminante. Las funciones de uno u otro rasgo del héroe no

Se podría dar una fórmula un poco simplificada de la revolución realizada por el joven Dostoievski en el mundo de Gógol, de la siguiente manera: Dostoievski trasladó al autor y al narrador, con todos sus puntos de vista y las descripciones que ofrecen, al horizonte del héroe mismo, con lo cual convirtió su totalidad concluida en el material de su misma autoconciencia. No en vano Dostoievski hace que Dévushkin lea *El capote* de Gógol y que lo perciba como el relato sobre sí mismo, como un "pasquín" dirigido en su contra; así, de hecho, introduce al autor en el horizonte del héroe.

Dostoievski realizó una especie de pequeña revolución, al estilo de Copérnico, al convertir el momento de la definición propia del héroe en aquello que había sido la definición conclusiva y cerrada del autor. El mundo de Gógol, el mundo de *El capote*, de *La nariz*, de *La avenida Nevski*, del *Diario de un loco*, en cuanto al contenido sigue siendo el mismo de las primeras obras de Dostoievski, de *Pobres gentes* y *El doble*. Pero este material, que por su contenido es idéntico al de Gógol, en Dostoievski se distribuye de manera diferente en la estructura de su obra. Aquello que antes hacía el autor, ahora lo hace el héroe, vislumbrando a su persona desde todos los puntos de vista posibles, y el autor ya no ilumina la realidad del héroe sino su autoconciencia como realidad del segundo orden. La dominante de la visión artística se desplazó, y el mundo entero llegó a tener una apariencia nueva, mientras que Dostoievski no aportó un material nuevo que no fuera de tipo básicamente gogoliano.[3]

dependen, por supuesto, sólo de los procedimientos artísticos elementales para subrayarlos (indirectamente, mediante la característica propia del héroe, por parte del autor, etcétera).

[3] También el *Projarchin* permanece dentro de los límites del mismo material al estilo de Gógol. Por lo visto, la obra destruida por Dostoievski, *Las patillas afeitadas*, pertenecía al mismo género. Pero en aquel momento Dostoievski sintió que su nuevo principio con base en un mismo material vendría a ser una reiteración, y que sería necesario probar nuevos contenidos. En 1816 le escribe a

No sólo la realidad del héroe mismo sino también el mundo exterior que lo rodea y la vida cotidiana se integran al proceso de la autoconciencia, se transfieren del horizonte del autor al del héroe. Ya no se encuentran en el mismo plano que el de éste, junto con él y fuera de él, en el mundo único del autor, y por lo tanto no pueden ser factores causales y genéticos que lo determinen, es decir, no pueden tener en la obra la función explicativa. Junto con la autoconciencia del héroe que absorbió todo el mundo objetual, en un mismo plano sólo puede encontrarse otra conciencia, y junto con su horizonte, otro horizonte; junto con su punto de vista sobre el mundo, otro punto de vista sobre el mundo. *El autor sólo puede contraponer a la conciencia del héroe que lo absorbe todo un único mundo objetual que es el de otras conciencias equitativas.*

No se puede interpretar la conciencia del héroe en un plano social y caracterológico y observar en ella tan sólo un nuevo rasgo del héroe, viendo, por ejemplo, en Dévushkin o Goliadkin a un héroe de Gógol más la autoconciencia. Precisamente así entendió Belinski al personaje de Dévushkin. Al citar el pasaje del espejo y del botón caído que lo había impresionado, no percibe su importancia desde el punto de vista de la forma artística: la autoconciencia para él tan sólo enriquece la imagen del "burócrata pobre" bajo el ángulo humanitario, colocándose junto con otros rasgos en la imagen firme del héroe estructurada dentro del horizonte habitual del autor. Quizá fuese exactamente eso lo que le impidió a Belinski valorar correctamente *El doble.*

su hermano a propósito de *Las patillas afeitadas:* "Tampoco estoy escribiendo ya *Las patillas afeitadas.* Lo he dejado todo. Porque todo ello no es otra cosa sino la repetición de las cosas viejas ya dichas por mí mismo. Todo esto se me ocurrió una vez terminadas *Las patillas afeitadas.* En mi situación, la monotonía es muerte" *(F. M. Dostoievski. Pis'ma* [Cartas], t. I, Moscú-Leningrado, Goslitizdat, 1928, p. 100). Empieza a escribir *Nétochka Nezvánova* y *La patrona,* o sea, trata de introducir su principio en otra zona de un mundo aún gogoliano *(El retrato,* en parte *La horrible venganza).*

La autoconciencia, como *dominante artística* de la estructuración del héroe, no puede ser equiparada a otros atributos de su imagen, porque absorbe a éstos como su propio material y los despoja de toda la fuerza determinante y conclusiva del héroe.

La autoconciencia puede llegar a ser dominante en la representación de cualquier hombre. Pero no cualquier hombre resulta un material igualmente favorable para una representación semejante. El burócrata de Gógol, en este sentido, ofrecía posibilidades demasiado estrechas. Dostoievski buscaba un héroe que pudiese ser consciente por excelencia, uno cuya vida toda estuviese concentrada en la pura función de concientizarse a sí mismo y al mundo. De aquí que en su obra aparezcan el "soñador" y el "hombre del subsuelo". Su pertenencia al mundo del "sueño" o del "subsuelo" son rasgos caracterológicos de personas, pero responden a la dominante artística de Dostoievski. La conciencia del soñador, que quiere y no puede materializar su ilusión, y la del hombre del subsuelo son un campo tan favorable para la orientación creadora de Dostoievski que le permiten hacer una especie de fusión entre la dominante artística de la representación y la dominante caracterológica real del hombre representado.

> ¡Oh, si siquiera hubiese permanecido ocioso por gandulería!... ¡Dios mío! ¡Cuánto no me hubiera respetado entonces a mí mismo!... Habríame respetado a fuer de poseedor de la facilidad de la pereza; habría poseído, al menos, una facultad discutible. A quienes hubiesen preguntado por mí: "¿Quién es ése?", hubiesen podido contestar: "Pues un gandul". ¡Ah, qué halagüeño hubiera sido oír que decían de uno eso!... ¡Pensar que es un ser absolutamente definido, del cual puede decirse algo!... *Gandul* es una profesión y un destino: es una carrera, señor mío [...] (t. I, p. 1463).

El "hombre del subsuelo" no sólo disuelve en sí todos los posibles rasgos firmes de su aspecto haciéndolos

objeto de su reflexión, sino que simplemente ya no tiene estos rasgos, no tiene definiciones seguras, no hay nada que decir de él, aparece no como un hombre de la vida real sino como un sujeto de la conciencia y del sueño. Tampoco para el autor este personaje viene a ser portador de cualidades y propiedades neutras con respecto a su autoconciencia y que lo pudiesen concluir; la visión del autor se dirige precisamente hacia su autoconciencia y hacia su falta de conclusión que no puede ser resuelta, hacia el círculo vicioso en que se encierra esta autoconciencia. Es por eso que la definición caracterológica del "hombre del subsuelo" y la dominante artística de su imagen se funden en una totalidad.

Sólo en los neoclásicos, en Racine por ejemplo, se puede encontrar todavía una coincidencia tan profunda y completa de la forma del héroe con la forma del hombre, de la dominante de estructuración de la imagen con la dominante del carácter. Pero esta comparación con Racine suena a paradoja, porque el material con base en el cual se plasmaría esta plenitud de la adecuación artística es demasiado diferente. El héroe de Racine es un ser todo estable y firme, parecido a una imagen plástica. El héroe de Dostoievski es todo autoconciencia. El héroe de Racine es la sustancia inmóvil y finita, el de Dostoievski es una función infinita. El héroe de Racine es igual a sí mismo, el de Dostoievski jamás coincide consigo mismo. Pero artísticamente el héroe de Dostoievski es tan exacto como el de Racine.

La autoconciencia en tanto que dominante artística de la estructuración de la imagen del héroe es de por sí suficiente para desintegrar la unidad monológica del mundo artístico, pero con la condición de que el héroe como autoconciencia efectivamente se represente y no se exprese, es decir, que no se funda con el autor, que no llegue a ser su portavoz y, por consiguiente, con la condición de que los acentos de su autoconciencia estén realmente objetivados y de que en la misma obra se dé la distancia entre él y el autor. Si el cordón umbilical

que lo une a su creador no se corta, estaremos frente a un documento personal y no frente a una obra.

Las obras de Dostoievski en este sentido son profundamente objetivas, y por eso la autoconciencia del héroe al llegar a ser dominante destruye la unidad monológica de la novela (sin dañar, por supuesto, la unidad artística de tipo nuevo, no monológica). El héroe llega a ser relativamente libre e independiente, puesto que todo lo que lo iba definiendo en la idea del autor, lo que lo condenaba, lo que lo calificaba de una vez para siempre como imagen concluida de la realidad, todo ello ya funciona no como una forma conclusiva sino como material de su autoconciencia.

En una concepción monológica de la novela, el héroe aparece cerrado y sus fronteras semánticas están trazadas nítidamente: él actúa, vive, piensa y conoce dentro de los límites de sí mismo, es decir, dentro de su imagen determinada como una realidad; no puede dejar de ser él mísmo, es decir, abandonar los confines de su carácter, de su tipicidad, de su temperamento, sin violar al mismo tiempo la concepción monológica del autor acerca de él. Una imagen semejante se construye en el mundo objetivo del autor con respecto a la conciencia del héroe; la constitución de este mundo, con sus puntos de vista y con sus definiciones conclusivas, supone una estable posición desde fuera, un fijo horizonte del autor. La autoconciencia del héroe se incluye en el marco de la conciencia del autor que la define y la representa y que le es inaccesible desde el interior, y además que se da sobre un fondo estable del mundo exterior.

Dostoievski rechaza todas estas premisas monológicas. Todo aquello que un autor monológico hubiese conservado utilizándolo para crear una última unidad de la obra y del mundo representado en ella, Dostoievski lo entrega a su héroe y lo convierte todo en un momento de su autoconciencia.

No tenemos prácticamente nada que agregar acerca

del héroe de las *Memorias del subsuelo* que él mismo no supiese ya: su tipicidad para su tiempo y su círculo social, la sobria definición psicológica o incluso psicopatológica de su aspecto interior, la categoría caracterológica de su conciencia, su comicidad o su índole trágica, todas las definiciones morales posibles de su personalidad, etc., todo ello, de acuerdo con la concepción de Dostoievski, lo sabe perfectamente él mismo y con sufrimiento analiza todas estas definiciones desde su interior. El punto de vista desde el exterior desde un principio parece carecer de fuerza y de la palabra conclusiva.

Puesto que en esta obra la dominante de la representación coincide de la manera más adecuada con la dominante de lo representado, la tarea formal del autor encuentra una expresión de contenido muy clara. El "hombre del subsuelo" piensa más que nada en lo que piensan y pueden pensar de él los otros, trata de adelantarse a cualquier conciencia ajena, a cada pensamiento sobre su persona, a cada punto de vista acerca de sí mismo. En todos los momentos importantes de sus confesiones trata de anticipar una posible definición y valoración de su persona por los otros, de adivinar el sentido y el tono de esta valoración, e intenta formular todos estos posibles discursos ajenos sobre su persona, interrumpiendo sus palabras con las réplicas ajenas imaginadas.

> ¡Esto no es vergonzoso ni humillante! —diréis, acaso, meneando la cabeza despectivamente—. Éste tiene sed de vida y resuelve las cuestiones vitales con un galimatías lógico[...] Acaso sea verídico, mas no tiene pudor. Por mezquindad saca a la vergüenza pública sus verdades, las pone en la picota, las exhibe en el mercado... Quiere verdaderamente decir algo, pero oculta su última palabra por miedo, porque no tiene valor para pronunciarla; sólo muestra un cobarde descaro. Se jacta de ser consciente y no hace más que titubear, porque, aunque su inteligencia rija, la maldad le ha empañado el

> corazón; y sin un corazón puro no puede haber conciencia regular y completa. ¡Y cuántos aspavientos hace! ¡Qué importancia se da! ¡Mentira, mentira y mentira!
>
> Naturalmente que ahora soy yo quien inventa vuestras palabras. También esto procede de mi *escondrijo. Cuarenta años he estado oyendo vuestras palabras a través de la rendija del entarimado.* Las he rumiado mucho: *otra cosa no he hecho.* Nada extraño tiene que se me hayan quedado grabadas en la memoria y tomado forma literaria [...] (t. I, pp. 1473-1474).

El héroe del subsuelo está captando cualquier palabra ajena acerca de su persona, se está mirando en todos los espejos de las conciencias ajenas, conoce todas las posibles refracciones de su imagen en ellas; también conoce su definición objetiva, que es neutral tanto con respecto a la conciencia ajena como a su propia autoconciencia; toma en cuenta el punto de vista del "tercero". Pero también sabe que todas estas definiciones, tanto las parciales como las objetivas, se encuentran en sus manos y no lo concluyen precisamente por el hecho de que él mismo las conozca; él puede abandonar sus confines y volverlas inadecuadas. Sabe que la *última palabra* le pertenece a él y trata de quedarse con ella a como dé lugar para no ser quien ya es en la última palabra de su autoconciencia. Ésta vive gracias a su no conclusión, a su carácter abierto y no solucionado.

Y aquí no sólo se trata del rasgo caracterológico del "hombre del subsuelo", sino también de la dominante de la estructuración de su imagen por el autor. El autor, efectivamente, le deja la última palabra a su héroe. Es precisamente ella o, más bien, la tendencia hacia ella lo que necesita el autor para su concepción. No construye al héroe de las palabras que le sean ajenas, no de las definiciones neutras, ni de representar un carácter, tipo o temperamento, ni una imagen objetivada del héroe en general, sino que busca la última *palabra* del héroe acerca de sí mismo y de su mundo.

El héroe de Dostoievski no es una imagen objetivada,

sino la palabra plena, la *voz pura;* no lo vemos pero lo oímos; y todo aquello que vemos y sabemos aparte de su palabra no es importante y se absorbe por la palabra como su materia prima, o bien se queda fuera de ella como un factor estimulante y provocador. Más adelante nos convenceremos de que toda la estructura artística de la novela de Dostoievski está orientada hacia la representación y la comprensión del discurso del héroe, y con respecto al último su función es provocadora y directriz. El epíteto de un "talento cruel" con el que N. K. Mijáilovski se refirió a Dostoievski es el adecuado, aunque su fundamento no es tan simple como lo creía Mijáilovski. Las peculiares torturas morales a las que Dostoievski somete a sus héroes para lograr que su discurso de autoconciencia llegue hasta sus últimos límites permiten que se disuelva todo lo que es cosa u objeto, todo lo que resulta firme e invariable, todo lo externo y neutral en la representación del hombre en la esfera de su autoconciencia y autoexpresión.

Para percatarnos de la profundidad y sutileza artística de los procedimientos de Dostoievski basta con los recientes seguidores apasionados del "talento cruel", los expresionistas alemanes: Kornfeld, Werfel y otros. Ellos, en la mayoría de los casos, no pueden avanzar más allá de las provocaciones de ataques e histeria y de toda clase de crisis nerviosas, porque no saben crear una compleja y delicada atmósfera social alrededor del héroe que lo obligaría a manifestarse dialógicamente y revelarse, a captar sus propios aspectos en las conciencias ajenas, a construir subterfugios, posponiendo y por lo mismo desnudando su última palabra en el proceso de la interacción más compleja con otras conciencias. Los escritores más comedidos como Werfel crean una atmósfera simbólica para esta manifestación propia del héroe. Así es, por ejemplo, la escena del juicio en *Spiegelmensch* [El hombre del espejo] de Werfel, donde el héroe se juzga a sí mismo y el juez lleva el protocolo e interroga a los testigos.

La dominante de la autoconciencia en la constitución del héroe es correctamente captada por los expresionistas, pero ellos no saben hacer que esta autoconciencia se revele de una manera espontánea y artísticamente convincente. El resultado es o bien un experimento arbitrario al que se somete el héroe, o bien una acción simbólica.

Las autocompresión, la manifestación propia del héroe y su palabra acerca de sí mismo, que no se predetermina de un modo neutral en tanto que último propósito de la estructura, a veces, en efecto, hace que aparezca como una orientación fantástica en el mismo Dostoievski. La verosimilitud de un personaje es para Dostoievski la verdad de su palabra interior acerca de sí mismo en toda su nitidez, pero para poder oírla y mostrarla es necesario romper con las leyes de este horizonte, porque un horizonte normal incluye la imagen objetiva del otro hombre, pero no a otro horizonte como un todo. Hace falta buscar para el autor un punto fantástico fuera del horizonte.

He aquí lo que dice Dostoievski en su introducción a *La mansa:*

> Acerca de la novelita misma he de decir lo siguiente: La denomino en el título *relato fantástico,* no obstante tenerla por realística en grado sumo. Pero es que, sin embargo, tiene también de lo fantástico, precisamente en la forma de la narración, que estimo necesario explicar más detalladamente.
>
> No se trata aquí ni de una narración ni de unas notas. Figuraos más bien a un hombre cuya mujer, una suicida que hace unas horas se arrojó por una ventana, yace ahora amortajada encima de la mesa. Está el hombre emocionado, y no ha tenido tiempo de reconcentrar sus pensamientos. Va y viene por la habitación y se afana por comprender lo sucedido, por *concentrar sus pensamientos en un punto.* Además de esto, es nuestro hombre un hipocondriaco consumado, uno de esos individuos que hablan solos. Y así es él quien a sí mismo se

cuenta y se *explica* lo ocurrido. A todo esto, se contradice no pocas veces, así en la lógica como en sus sentimientos. Tan pronto se justifica como se acusa y se espirita en manifestaciones secundarias, en todo lo cual deja traslucir su tosquedad mental y cordial, al par que hondo sentimiento. Poco a poco se va él *explicando* el lance y logra *concentrar sus pensamientos en un solo punto.* Una serie de recuerdos que ahora son para él como actuales le conduce a lo último, inapelablemente, a la verdad, y la verdad purifica su mente y su corazón. Al final cambia incluso el tono del relato, comparado con su deslavazado comienzo. La verdad aparécesele al infeliz completamente diáfana y terminante... Por lo menos así cree verla él.

Éste es el tema. Naturalmente, el proceso de la narración, con todas sus interrupciones, dura varias horas. La forma es con frecuencia desconcertante; tan pronto habla el narrador consigo mismo como con un personaje invisible, con su juez. Pero así suele ocurrir siempre en la realidad. Si un estenógrafo lo hubiera estado oyendo y hubiese copiado literalmente sus palabras, la narración resultaría un poco menos incoherente y deshilvanada que como yo la expongo; pero el orden psicológico me figuro que sería el mismo. Esa hipótesis de un estenógrafo que pudiera haber oído y copiado (y cuya copia obrase en mi poder) vendría a ser lo que yo en esta narración llamo *fantástico.* Pero procedimiento semejante se ha empleado ya hartas veces en el arte. Así, por ejemplo, Victor Hugo, en su obra maestra *El último día de un sentenciado a muerte,* se permitió casi lo mismo, y aunque no dice precisamente nada de un estenógrafo, incurre, sin embargo, en una inverosimilitud todavía mayor al suponer que un condenado a muerte, no ya en su último día de vida, sino en su última hora, ni hasta en su último minuto, podría escribir sus impresiones y pensamientos (y tener tiempo para eso). Pero si no se hubiese valido de esta suposición fantástica no habría podido escribir la obra, y esta obra es, a pesar de todo, la más real y verdadera de todas las suyas (t. III, pp. 1102-1103).

Hemos citado casi completamente esta introducción por la importancia excepcional de los postulados ex-

puestos en ella para la comprensión de la obra de Dostoievski: aquella "verdad" a la que tenía que llegar y finalmente llegó el héroe, aclarando los acontecimientos para sí mismo, sólo puede ser la *verdad de la conciencia propia.* No puede ser neutral con respecto a la autoconciencia. En los labios del otro, una misma palabra o una misma definición adquirirían un sentido diferente, un tono distinto, y ya no podría ser verdad. Sólo en forma de un enunciado confesional puede el hombre emitir, según Dostoievski, la palabra última que le sea realmente adecuada.

Pero, ¿cómo introducir esta palabra en el relato sin destruir su autenticidad y a la vez sin romper el tejido del mismo relato, sin bajar el relato hasta una simple motivación para introducir la confesión? La forma fantástica de *La mansa* aparece sólo como una de las soluciones de este problema, limitada además por el marco del relato. Pero, ¡qué esfuerzos artísticos le fueron necesarios a Dostoievski para sustituir las funciones del estenógrafo fantástico en la totalidad de una novela polifónica!

Por supuesto, aquí no nos referimos a las dificultades pragmáticas ni a los procedimientos externos de la composición. Tolstoi, por ejemplo, introduce tranquilamente los pensamientos del héroe antes de su muerte, la última luz de su conciencia entra directamente al tejido de la narración en tercera persona (así en los *Relatos de Sevastópol;* son sobre todo significativas en este sentido sus últimas obras: *La muerte de Iván Ilich* y *El patrón y el peón).* Para Tolstoi no surge el mismo problema; no se le ocurre explicar el carácter fantástico de su procedimiento. El mundo de Tolstoi es absolutamente monológico; la palabra del héroe se encuentra encerrada en el marco intangible del discurso del autor acerca de él. También la última palabra del héroe aparece en la envoltura de la palabra ajena (la del autor); la autoconciencia del héroe es tan sólo un momento de su imagen estable y, en realidad, está predeterminada

por la última, incluso allí donde temáticamente la conciencia está viviendo una crisis y una revolución interior más radical *(El patrón y el peón).* La autoconciencia y la resurrección espiritual permanecen en la obra de Tolstoi en el nivel del contenido y no adquieren un significado estructural; la no conclusión ética del hombre antes de su muerte no llega a ser inherente a la estructura artística del héroe. La estructura artística de la imagen de Brejunov o de Iván Ilich no se diferencian en nada de la estructura de la imagen del viejo príncipe Bolkonski o de la de Natacha Rostova. La autoconciencia y el discurso del héroe no llegan a ser la dominante de su estructuración, a pesar de toda su importancia temática en la obra de Tolstoi. La segunda voz equitativa (junto a la del autor) no aparece en su mundo; por lo tanto, no surge el problema de la combinación de voces ni el problema de un planteamiento específico desde el punto de vista del autor. El punto de vista de Tolstoi, monológicamente ingenuo, penetra, junto con su discurso, en todas partes, en todos los rincones del mundo y del alma, sometiéndolo todo a su unidad.

En Dostoievski, el discurso del autor se contrapone al discurso plenamente valorado y puro, sin mezclarlo con el del héroe. Es por eso que surge el problema del planteamiento de la palabra del autor, el problema de su posición artística y formal con respecto al discurso del héroe. El problema es más profundo que la mera cuestión del discurso del autor que organiza superficialmente el texto y que la eliminación, igualmente superficial, de este discurso, ya sea mediante la aplicación de la *Icherzälung* (narración en primera persona), ya sea mediante la introducción del narrador, o por medio de la estructuración de la novela por escenas y la correspondiente reducción de dicho discurso a una simple acotación. Todos estos procedimientos estructurales de eliminación o de debilitación del papel composicional de la palabra del autor en sí mismo aún no tocan

la esencia del problema; su auténtico sentido artístico puede ser profundamente diferente según la diversidad de la tarea artística. La forma *Icherzälung* de *La hija del capitán* es infinitamente distante de la *Icherzälung* de las *Memorias del subsuelo*, incluso si cancelamos abstractamente el contenido que llena estas formas. La narración de Griniov es estructurada por Pushkin dentro de un horizonte monológicamente estable a pesar de que este último no se manifieste en el nivel de la composición externa, puesto que la palabra directa del autor está ausente. Pero es precisamente este horizonte lo que determina toda la estructura. Como resultado, aparece una *imagen sólida de Griniov*, que es una imagen, no un discurso; y el discurso de Griniov viene a ser un elemento de esta imagen, es decir, se limita a las funciones caracterológicas y pragmáticas-argumentales. El punto de vista de Griniov sobre el mundo y sobre los acontecimientos también es únicamente un componente de su imagen: se presenta como una *realidad caracterizada*, y no como una *posición significativa* con un sentido pleno e inmediato. El sentido inmediato y directo sólo puede ser derivado del punto de vista del autor que está en la base de la estructura, y todo lo demás es únicamente su objeto. La introducción del narrador por sí misma tampoco debilita en nada el monologismo de la visión y del sentido que se deriven de la posición del autor, ni refuerza el sentido y la independencia de las palabras del héroe. Así es, por ejemplo, Belkin, el narrador de Pushkin.

De este modo, todos estos procedimientos estructurales de por sí no son capaces todavía de destruir el monologismo de un mundo literario. Pero en Dostoievski estos procedimientos sí tienen dicha función, llegando a ser el instrumento de la realización de su intención artística. Más adelante veremos cómo y gracias a qué logran efectuar tal función. Lo único que nos importa en este momento es la misma intención artística y no los medios de su realización concreta.

La autoconciencia, como dominante artística de la estructura de la imagen del héroe, presupone también una *posición del autor* radicalmente nueva respecto al hombre representado. Reiteramos que no se trata del descubrimiento de una serie de rasgos o de tipos nuevos de hombre que podrían ser revelados, vistos y representados dentro del habitual enfoque monológico de dicho hombre, esto es, sin un cambio radical de la posición del autor. Se trata del descubrimiento de un *aspecto nuevo e integral del hombre* —de la personalidad (Askóldov) o del "hombre en el hombre" (Dostoievski)—, que sólo es posible gracias a una posición nueva e *integral* del autor.

Intentaremos detallar un poco más esta posición, esta nueva forma de visión artística del hombre.

Ya en la primera obra de Dostoievski se representa una especie de pequeña rebelión del héroe en contra de la actitud exteriorizante y concluyente de la literatura hacia el "hombre pequeño". Como ya lo hemos anotado, Makar Devúshkin había leído *El capote* de Gógol y se sintió profunda y *personalmente* agraviado por el relato. Se reconoció en Akaki Akákievich y se sintió indignado por el hecho de que hubiesen espiado su pobreza, de que se hubiese analizado y descrito toda su vida sin haberle dejado perspectiva alguna.

> La gente se esconde, se oculta, se acoquina, tiene miedo, incluso, de asomar la nariz, por temor a la burla, porque se sabe que todo cuanto en el mundo existe puede prestarse al libelo. Anda, saca a relucir en letras de molde toda tu vida, así la oficial como la doméstica: que todo se publique y se lea y provoque cuchufletas y risas (t. I, p. 155).

Lo que más le hizo enfadar a Dévushkin fue el hecho de que Akaki Akákievich hubiera muerto tal como había estado en vida.

Dévushkin se vio en la imagen del héroe de *El capote* como calculado, medido y definido hasta el final: aquí

te tenemos completo y no hay otra cosa en ti, y ya no hay nada que decir más de tu persona. Se sintió desesperadamente determinado y concluido como si hubiera muerto en vida, y al mismo tiempo sintió toda la falsedad de esta actitud. Esta peculiar "rebelión" del héroe en contra de su acabado literario, presentada por Dostoievski en un tono reservado y primitivo de la conciencia y el discurso de Dévushkin.

El sentido serio y profundo de esta rebelión podría ser expresado de la siguiente manera: no se debe convertir a un hombre vivo en un objeto carente de voz y de un conocimiento que lo concluya sin consultarlo. *En el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta.* En *Pobres gentes,* Dostoievski por primera vez trató de mostrar de un modo todavía imperfecto y confuso *algo que no puede ser interiormente concluido en el hombre,* algo que Gógol y otros autores de relatos sobre el "burócrata pobre" no pudieron mostrar desde sus posiciones monológicas. Así, pues, ya en su primera obra Dostoievski empieza a detectar su posición radicalmente nueva respecto al héroe.

En las obras posteriores de Dostoievski, los héroes ya no sostienen una polémica *literaria* con las definiciones concluyentes y anticipadas del hombre (ciertamente, a veces lo hace por ellos el mismo autor mediante una parodia irónica muy sutil), sino que todos ellos luchan encarnizadamente con esta clase de definiciones de su personalidad por parte de otra gente. Todos ellos sienten vivamente su propio carácter inconcluso, su capacidad de superar desde el interior y de volver falsa toda definición que los exteriorice y los quiera concluir. Un hombre permanece vivo por el hecho de no estar aún concluido y de no haber dicho todavía su última palabra. Ya hemos señalado con qué tormento el "hombre del subsuelo" escucha todos los discursos reales y posibles acerca de su persona, cómo trata de adivinar y an-

ticipar todas las posibles definiciones ajenas a su personalidad. El héroe de las *Memorias del subsuelo* es el primer héroe ideólogo en la obra de Dostoievski. Una de las ideas principales que él defiende en su polémica con los socialistas es precisamente la de que el hombre no es una dimensión finita y determinada sobre la cual se podrían hacer ciertos cálculos firmes; el hombre es libre y por lo tanto puede violar cualquier regla que se le imponga.

El héroe de Dostoievski siempre aspira a romper el marco conclusivo y mortífero en que lo encierran las palabras *ajenas*. A veces esta lucha llega a ser el motivo trágico e importante de su vida (por ejemplo, en Nastasia Filípovna).

Entre los héroes principales, protagonistas del gran diálogo, tales como Raskólnikov, Sonia, Myshkin, Stavroguin, Iván y Dimitri Karamázov, la conciencia profunda de su no conclusión se realiza ya en las complejas vías del pensamiento dialógico, del crimen o del heroísmo.[4]

El hombre nunca coincide consigo mismo. Jamás se puede aplicar al hombre la fórmula de identidad *A* es igual a *A*. De acuerdo con el pensamiento artístico de Dostoievski, la vida auténtica de una personalidad se realiza precisamente en una suerte al punto de esta no-coincidencia del hombre consigo mismo, en el punto de su salida fuera de los límites de todo lo que él represente como un ser cosificado que pueda ser visto, definido y pronosticado fuera de su voluntad, en su ausencia. La vida auténtica de la personalidad sólo es accesible a

[4] Este carácter interiormente inconcluso de los héroes de Dostoievski lo supo comprender y definir correctamente Oscar Wilde en su trabajo "Dostoievski y la literatura universal". Wilde veía el mérito principal de Dostoievski como artista en el hecho de que "jamás describía a sus personajes por completo". Los héroes de Dostoievski, según Wilde, "siempre nos sorprenden por lo que hablan y lo que hacen, y porque siempre ocultan en sí el eterno misterio del ser" *(Tvorchestvo F. M. Dostoievskogo,* Moscú, AN SSSR, 1959, p. 32).

una penetración *dialógica* a la que ella *misma* responda y se revele libremente.

La verdad acerca de un hombre dicha por unos labios ajenos y que no le esté dirigida dialógicamente, es decir, una verdad determinada en su ausencia, llega a convertirse en una *mentira* mortífera que humilla al hombre, en el caso de tocar lo más sagrado en él, su "hombre en el hombre".

Citemos algunas opiniones de los héroes de Dostoievski acerca de los análisis del alma humana hechos *in absentia*, que expresan la misma idea.

En *El idiota*, Myshkin y Aglaya discuten el suicidio frustrado de Ippolit. Myshkin hace un análisis de los motivos profundos de su acto. Aglaya le observa:

> [...] En cuanto a usted, me parece que todo está muy mal, porque es *una grosería, y grande, mirar y juzgar el alma de un hombre* como usted juzga a Ippolit. Usted carece de ternura; *sólo posee justicia, y por tanto... es injusto* (t. II, p. 21).

La verdad resulta ser injusta si toca ciertas profundidades de una persona *ajena*.

El mismo motivo aparece con una mayor claridad, pero de una manera más compleja, en *Los hermanos Karamázov*, en la plática de Alíoscha y Liza acerca del capitán Sneguiriov, quien pisó el dinero que le habían ofrecido. Al contar el hecho, Alíoscha hace un análisis del estado de ánimo de Sneguiriov y parece *pronosticar* su actuación posterior *adivinando* que la próxima vez el capitán aceptará forzosamente el dinero. Liza le comenta:

> [...] oiga usted, Aléxieyi Fiodórovich, ¿no habrá en todo ese juicio nuestro, es decir, suyo...; no, mejor, nuestro; no habrá cierto *desprecio* para él, para ese desdichado..., en eso de ponernos a *disecarle* el alma tan desde arriba? ¿En eso de dar *por sentado* desde ahora que tomará el dinero? (t. III, pp. 181-182).

El rechazo de la penetración ajena en las profundidades de la personalidad suena como un motivo análogo en las severas palabras de Stavroguin, pronunciadas en la celda de Tijón, adonde había llegado con su "confesión":

> —Oiga usted, a mí no me gustan los espías ni los psicólogos; por lo menos los que huronean en mi interior.[5]

Hay que señalar que en este caso, y con respecto a Tijón, Stavroguin no tiene en absoluto la razón: Tijón se le acerca con una profundidad *dialógica* y comprende la *inconclusividad* de su personalidad interior.

Ya a fines de su carrera literaria, en una de las libretas de apuntes, Dostoievski define de la siguiente manera la peculiaridad de su realismo:

> Con base en un realismo completo, *encontrar al hombre en el hombre*... Me dicen *psicólogo: no es verdad,* yo sólo soy realista en un *sentido superior,* es decir, represento todas las *profundidades del alma humana.*[6]

Tendremos oportunidad de regresar más de una vez a esta notoria formulación. En este momento nos importa subrayar en ella tres aspectos.

En primer lugar, Dostoievski se considera realista y no un romántico subjetivo encerrado en el mundo de su propia conciencia; y su *nueva* tarea, la de "representar todas las profundidades del alma humana", la resuelve dentro de un "realismo completo", esto es, ve estas profundidades *fuera* de sí mismo, en las almas *ajenas.*

En segundo lugar, Dostoievski considera que para

[5] F. M. Dostoievski, *Obras completas,* Aguilar, Madrid, 1977, t. III, p. 1581. (En la edición original se cita *Dokumenty po istorii,* etc., Moscú, Zentroarjiv RSESR, 1922.)

[6] *Biografia, pis'ma i zametki iz zapisnoi knizhki Dostoievskogo,* San Petersburgo, 1883, p. 373.

resolver este *nuevo* problema sería insuficiente un realismo habitual, o sea, de acuerdo con nuestra terminología, el realismo *monológico,* y se requiere una actitud especial hacia el "hombre en el hombre", es decir, un "realismo en un sentido superior".

En tercer lugar, *Dostoievski niega categóricamente ser psicólogo.*

En este último aspecto nos tenemos que detener más detalladamente.

Dostoievski tenía una actitud negativa frente a la psicología que le era contemporánea, tanto en los libros científicos y en las obras literarias como en la práctica judicial. Veía en aquella psicología una humillante codificación del alma humana que no tomaba en cuenta su libertad, su carácter inconcluso y su especial *indefinición* (su falta de solución) que llega a ser el principal objeto de representación en la obra del propio Dostoievski: él siempre muestra al hombre sobre el *umbral* de una última decisión, en su momento de *crisis* y de un cambio inconcluso —y no predeterminado— en su alma.

Dostoievski solía criticar duramente la psicología mecanicista, tanto en su vertiente pragmática basada en las nociones de *naturalidad* y de *utilidad* como, y preferentemente, en su línea fisiológica, que reducían la psicología a la fisiología. La ridiculiza en sus novelas también. Recordemos, por ejemplo, las "protuberancias en el cerebro" en las explicaciones que da Lebeziatnikov acerca de la crisis que sufre Katerina Ivánovna (en *Crimen y castigo),* o bien la conversión del nombre de Claude Bernard en un símbolo injurioso de la liberación del hombre de toda responsabilidad: los "bernardos" de Mítenka Karamázov (en *Los hermanos Karamázov).*

Pero para comprender la posición artística de Dostoievski es fundamental su crítica a la psicología judicial, que en el mejor de los casos viene a ser un "arma de dos filos", es decir, admite, con el mismo grado de

probabilidad, las interpretaciones que se excluyen mutuamente, y en el peor caso resulta una mentira humillante para el hombre.

En *Crimen y castigo,* el extraordinario investigador Porfirii Petróvich (el mismo que llamó a la psicología "arma de dos filos") no toma en cuenta la psicología judicial sino una especial *intuición dialógica,* que es la que le permite penetrar en el alma irresoluble e inconclusa de Raskólnikov. Los tres encuentros de Profirii con Raskólnikov no son interrogatorios comunes; y no por que no se lleven a cabo de acuerdo con una forma determinada, sino porque violan los mismos fundamentos de la tradicional relación psicológica entre el juez de instrucción y el criminal, lo cual siempre es subrayado por Dostoievski. Los tres encuentros de Porfirii con Raskólnikov son auténticos y excelentes diálogos polifónicos.

Las escenas de la instrucción y juicio de Dmitri Karamázov ofrecen un cuadro mas profundo de la práctica de una falsa psicología. Tanto el juez de instrucción como el fiscal, el defensor y los expertos son incapaces de aproximarse siquiera al núcleo inconcluso y no resuelto de la personalidad de Dmitri, quien en realidad durante toda su vida se ubica en el umbral de grandes decisiones interiores y de crisis. A este núcleo vivo y fecundo lo sustituyen por un *determinismo previo* que aparece predefinido de un modo "natural" y "normal" y, en todos sus actos y palabras, por unas "leyes psicológicas". Todos los que juzgan a Dmitri carecen de una auténtica actitud dialógica hacia él, son incapaces de penetrar dialógicamente en el núcleo inconcluso de su personalidad. Buscan y ven en él tan sólo un determinismo fáctico y cosificado de vivencias y actos y los reducen a esquemas y nociones predeterminadas. El Dmitri auténtico queda fuera de su juicio (él mismo se juzgaría).

Precisamente por estas razones Dostoievski no se consideraba psicólogo en ningún sentido. No nos im-

porta, por supuesto, el aspecto filosófico y teórico de su crítica en sí misma: no nos puede satisfacer y padece, ante todo, de una incomprensión de la dialéctica de la libertad y de la necesidad en los actos y la conciencia del hombre.[7] Lo que nos importa aquí es la misma fijación de su atención *artística* y la nueva *forma* de su visión artística del hombre interior.

Es pertinente subrayar aquí que el *pathos* principal de toda la obra de Dostoievski, tanto en la forma como en el contenido, es la lucha contra la *cosificación* del hombre, de las relaciones humanas y de todos los valores humanos en las condiciones del capitalismo. Dostoievski no entendía verdaderamente y con plena claridad las profundas raíces económicas de la cosificación y, hasta donde sabemos, jamás usó el término, pero éste expresa mejor que ningún otro el sentido de su lucha por el hombre. Dostoievski, con una gran capacidad de penetración, supo ver la inserción de esta *desvalorización cosificante* del hombre en todos los poros de la vida contemporánea y en los mismos fundamentos del pensamiento humano. En su crítica a este pensamiento cosificante, a veces confundía a los "destinatarios sociales", según la expresión de V. V. Iermilov;[8] por ejemplo, acusaba de esta cosificación a todos los representantes de la corriente revolucionaria democrática y del socia-

[7] En el *Diario de un escritor*, de 1877, Dostoievski dice a propósito de *Ana Karenina:* "Se nos demuestra en este libro con claridad palpable que el mal está arraigado en el hombre más hondo de lo que los socialistas suponen; que éstos se las dan de médicos, pero que el mal es aún inevitable en toda organización social, por perfecta que fuere; que el alma del hombre es siempre la misma; que la anormalidad y la culpa sólo de ella proceden, y que, finalmente, las leyes que rigen el espíritu humano nos son, por lo pronto, tan desconocidas, las ha investigado tan poco la ciencia, resultan aún tan vagas y tan misteriosas, que hasta ahora no tenemos ni médicos bien enterados, ni jueces capaces de dictar un fallo definitivo, ni podrá haberlos, quitando aquel que dice allí, en el libro: 'La venganza es mía; quiero satisfacerla'" (F. M. Dostoievski, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1977, t. III, p. 1308).

[8] Véase V. V. Iermilov, *F. M. Dostoievski*, Moscú, Goslitizdat, 1956.

lismo occidental, a los que consideraba como engendros del espíritu capitalista. No obstante, reiteramos que aquí no nos interesa el aspecto teórico abstracto y sociopolítico de su crítica, sino el *sentido de su forma artística* que libera y descosifica al hombre.

Así, pues, la nueva posición artística del autor con respecto a su héroe en la novela polifónica de Dostoievski es una *posición seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo,* que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe. Para el autor, el héroe no es "él" o "yo", sino un "tú" con valor pleno, es decir, otro "yo" equitativo y ajeno (un "tú eres"). El héroe es el sujeto destinatario de un diálogo profundamente serio, *auténtico* y no retóricamente *representado* o literariamente *convencional.* Y este diálogo —el "gran diálogo" de la novela en su totalidad— no se lleva a cabo en un pasado, sino que se realiza ahora, es decir, en el *presente* de su proceso creador.[9] No se trata de la transcripción literal de un diálogo *concluido,* ya rebasado por el autor y por encima del cual este último se ubica actualmente como si se tratara de una posición suprema y decisiva; en tal caso, un diálogo auténtico e inconcluso se convertiría en una imagen objetivada y concluida *del diálogo* que es habitual en toda novela monológica. Este gran diálogo en Dostoievski está artísticamente organizado como una *totalidad abierta* de una vida colocada en el *umbral.*

La actitud dialógica con respecto al héroe se realiza por Dostoievski en el mismo momento del proceso creador y de la conclusión de ése; forma parte de su intención y, por consiguiente, permanece en la novela ya terminada como el aspecto necesario de su forma.

En las novelas de Dostoievski el discurso del autor

[9] Porque el *sentido* no "vive" en el tiempo en que existe un "ayer", un "hoy" o un "mañana", es decir, no en el tiempo en que "vivieron" los personajes o en que transcurre la vida biográfica del autor.

acerca del héroe se organiza como la *palabra acerca del que está presente,* del que está oyéndolo y del que le *puede contestar.* Esta organización del discurso del autor en las obras de Dostoievski no es en absoluto un procedimiento convencional, sino la *última* posición incondicional del autor. En el capítulo v de nuestro trabajo trataremos de demostrar que la misma peculiaridad del estilo verbal de Dostoievski se determina por la importancia cardinal de este discurso dialógicamente orientado y por el papel mínimo de la palabra monológicamente cerrada que no espera una respuesta.

En la intención de Dostoievski, el héroe viene a ser el portador de un discurso con valor completo, y no un objeto del discurso del autor, mudo y carente de voz. El autor concibe a su héroe como un *discurso.* Es por eso que su discurso acerca del héroe resulta ser un discurso acerca del discurso. Está dirigido al héroe como a un discurso y por lo tanto esta orientación es *dialógica.* El autor, mediante toda la estructura do la novela, no habla *acerca del* héroe, sino *con* el héroe. No puede ser de otra manera: sólo una orientación dialógica y participativa toma en serio la palabra ajena y es capaz de apreciarla como una postura que tiene un sentido, como otro punto de vista. Mi palabra establece un nexo más próximo con la palabra ajena sin fundirse con ella al mismo tiempo y sin disolver en sí su significado, es decir, conservando plenamente su independencia en tanto que palabra, únicamente gracias a una orientación dialógica interior. Es muy difícil conservar la distancia en medio de una intensa vinculación semántica. Pero el distanciamiento forma parte de la intención del autor, puesto que sólo gracias a él es posible asegurar una auténtica objetividad en la representación del héroe.

La autoconciencia como dominante en la estructuración de la imagen del héroe requiere la creación de una atmósfera artística que permita que el discurso se manifieste y se aclare para sí mismo. Pero ni un solo

elemento de tal atmósfera puede ser neutral: todo debe tocar en lo vivo al héroe, lo debe provocar, interrogar, incluso polemizar con él y burlarse de él, todo debe estar dirigido al héroe mismo, todo debe percibirse como la *palabra acerca del que está presente* y no como la palabra sobre el ausente; debe ser el discurso de la "segunda" y no de la "tercera" persona. El punto de vista significativo del "tercero" en cuya zona se estructura la imagen estable del héroe destruiría esta atmósfera, y por lo tanto este punto de vista no forma parte del universo creativo de Dostoievski; y no es porque no le fuese accesible (a consecuencia, por ejemplo, del carácter autobiográfico de los héroes o gracias al polemismo excesivo del autor), sino simplemente por no formar parte de su concepción. La concepción exige una total dialogización de todos los elementos de la estructura. De allí que aparezca el supuesto nerviosismo, la extrema tensión y la inquietud de la atmósfera en las novelas de Dostoievski, que oculta, para una mirada superficial, el fino cálculo artístico, el equilibrio y la necesidad de cada tono, de cada acento, de cada vuelta inesperada del acontecimiento, de cada escándalo, de cada excentricidad. Solamente a la luz de este propósito artístico pueden ser comprendidas las verdaderas funciones de tales elementos estructurales, como el narrador y su tono, un diálogo estructuralmente expreso, las particularidades de la narración de parte del autor (allí donde éste se halle presente), etcétera.

Así es la relativa independencia de los héroes dentro de los límites de la concepción artística de Dostoievski. Aquí hemos de contrarrestar un posible malentendido. Podría parecer que la independencia del héroe contradice al hecho de que ésta se dé sólo como un momento de la obra literaria y, por consiguiente, sea creada totalmente, desde el principio y hasta el fin, por el autor. En realidad, la contradicción no existe. La libertad de los héroes es afirmada por ellos mismos dentro de los límites de la concepción del autor, y en este sentido es tan

creada como la no libertad de un héroe objetual. Pero crear no significa inventar. Toda creación está relacionada tanto con sus propias leyes como con las del material que está elaborando. Toda creación se determina por su objeto y su estructura y por lo tanto no admite arbitrariedades y, en esencia, nada inventa sino que tan sólo revela aquello que ya está dado en el objeto mismo. Se puede llegar a una idea correcta, pero esta idea tiene su propia lógica y por eso no puede ser inventada, es decir, hecha desde el principio hasta el fin. Asimismo, una imagen artística, cualquiera que sea, no se inventa, puesto que tiene su propia lógica artística, porque obedece a su regla. Al imponerse una tarea determinada, uno se ve obligado a someterse a sus leyes.

El héroe de Dostoievski no es inventado, como no lo es el de una novela realista tradicional, ni el héroe romántico, como tampoco el neoclásico. Todos obedecen a su propia regla que forma parte de la voluntad artística del autor pero que no puede ser violada por la arbitrariedad del mismo. Al elegir a su héroe y al escoger la dominante de su representación, el autor ya obedece a la lógica interna del objeto elegido que debe hacerse manifestar en su representación. La lógica de la autoconciencia admite únicamente determinados recursos de su revelación y representación. Sólo interrogándola y provocándola es posible revelarla y representarla, pero sin llegar a darle una imagen predeterminada y conclusiva. Una imagen objetual semejante no logra captar precisamente aquello que el autor se impone como objeto.

De este modo, la libertad del héroe es un momento de la concepción del autor. La palabra del héroe es creada por el autor de tal modo que puede desarrollar hasta el final su lógica interior y su independencia en tanto que *palabra ajena*, como el discurso del *mismo héroe*. A consecuencia de ello, este discurso no se sale de la concepción del autor, sino tan sólo de su horizonte monológico.

Pero la destrucción de este horizonte forma parte precisamente de la concepción de Dostoievski.

En su libro *O iazyke judozhestvennoi literatury* [Sobre el lenguaje de la literatura], V. V. Vinográdov menciona una idea muy interesante y casi *polifónica* de una novela inconclusa de N. G. Chernyshevski. Se refiere a ella precisamente como ejemplo de aspirar a una estructura objetiva máxima de la *imagen del autor*. La novela de Chernyshevski en manuscrito tuvo varios títulos, uno de ellos era *Perla de la creación*. En la introducción a la novela, Chernyshevski descubre la esencia de su concepción de la siguiente manera:

> Escribir una novela sin amor —sin ningún personaje femenino— es algo muy difícil. Pero yo tenía la necesidad de probar mis fuerzas en una cuestión aún más difícil: *escribir una novela puramente objetiva en la que no habría ni huella de mis actitudes personales, y ni siquiera un rastro de mis simpatías personales. En la literatura rusa no existe ni una sola novela semejante. Oneguin* y *Un héroe de nuestro tiempo* son obras directamente subjetivas; en *Almas muertas* no hay retrato personal del autor ni retratos de sus amistades, y sin embargo también están incluidas las simpatías personales del autor, y en ellas consiste toda la fuerza de la impresión que deja esta novela. Me parece que para mí, como hombre de fuertes y firmes convicciones, resulta más difícil escribir como escribía Shakespeare: *representando a los hombres y a la vida sin manifestar lo que él mismo piense acerca de las cuestiones que se deciden por sus personajes en el sentido que le parezca mejor a cada uno de ellos.* Otelo dice que sí, Iago dice que no, Shakespeare está callado, él no tiene ganas de expresar su amor o su desamor al "sí" y al "no". Por supuesto, estoy hablando de la manera de escribir y no de la fuerza del talento... *Busquen ustedes con quién simpatizo y con quién no... No lo van a encontrar.* En la misma *Perla de la creación,* cada situación poética se analiza desde los cuatro lados: busquen con qué punto de vista simpatizo o dejo de sim-

> patizar. *Busquen de qué modo un punto de vista se transforma en otro, absolutamente distinto del primero.* Éste es el sentido verdadero del título *Perla de la creación:* en la novela, como en el nácar, están presentes todos los colores del espectro. Pero, igual que en el nácar, todos los matices sólo se deslizan jugando sobre el fondo de la nívea blancura. Por eso, relacionen con mi novela los versos del epígrafe:
>
> *Wie Schnee, so weiss,*
> *Und kalt, wie Eis,**
>
> el segundo verso relaciónenlo conmigo.
>
> La "blancura de la nieve" está en mi novela, "pero la frialdad del hielo" está en su autor... ser frío como el hielo resulta difícil para mí, hombre que quiere demasiado lo que quiere. Lo logré. Por lo cual veo que tengo suficiente fuerza poética creadora para ser novelista... *Mis personajes son muy diferentes según la expresión que le toca a cada uno...* Pueden pensar lo que quieran sobre cada personaje; *todos dicen por su cuenta: "yo tengo todo el derecho", juzguen ustedes mismos estas pretensiones en choque. Yo no los estoy juzgando.* Estos personajes se alaban y se injurian: a mí no me importa.[10]

Ésta era la concepción de Chernyshevski (por supuesto, sólo en la medida en que la podemos apreciar según la introducción). Se puede ver que Chernyshevski se aproxima aquí a una nueva estructura de "novela objetiva", según él la designa. El propio Chernyshevski subraya la novedad absoluta de esta forma ("En la literatura rusa no existe una sola novela semejante") y la contrapone a la novela "subjetiva" normal (nosotros diríamos, una novela monológica).

De acuerdo con Chernyshevski, ¿cuál es la esencia de esta nueva estructura novelesca? El punto de vista subjetivo del autor no debe ser representado en esta

* "Blanco como la nieve / y frío como el hielo."

[10] Se cita de acuerdo con la obra de V. V. Vinográdov, *O iazyke judozhestvennoi literatury,* Moscú, Goslitizdat, 1959, pp. 141-142.

estructura: ni las simpatías y antipatías del autor, ni su acuerdo o desacuerdo con algunos héroes, ni su propia posición ideológica ("lo que él mismo piense acerca de las cuestiones que se deciden por sus personajes...").

Todo ello no significa, por supuesto, que Chernyshevski hubiese concebido una novela sin el punto de vista del autor. Una novela semejante es imposible. V. V. Vinográdov muy justamente dice a propósito: "La tendencia a una 'objetividad' de la obra y toda clase de procedimientos de una estructuración 'objetiva' no son sino principios especiales aunque relativos a la construcción de la *imagen del autor*".[11] No se trata de una ausencia, sino de un *cambio radical de la posición del autor*, y el mismo Chernyshevski subraya que esta nueva posición es mucho más difícil que la habitual y presupone una enorme "fuerza poética creadora".

Esta nueva posición "objetiva" del autor (Chernyshevski encuentra su realización en Shakespeare) permite que los puntos de vista de los héroes se manifiesten con toda plenitud e independencia. Cada personaje revela y fundamenta su razón *libremente* (sin la participación del autor): "Todos dicen por su cuenta: 'yo tengo todo el derecho', juzguen ustedes mismos estas pretensiones en choque. Yo no las estoy juzgando".

Chernyshevski ve la principal ventaja de la nueva forma "objetiva" de la novela precisamente en esta *libertad de manifestación de los puntos de vista ajenos* que no implica apreciaciones valorativas del autor. Hay que poner de relieve el hecho de que Chernyshevski no lo consideraba como una traición a sus "fuertes y firmes convicciones". Así, se puede decir que se aproximó al máximo a la idea de la polifonía.

Es más, Chernyshevski se acerca también al contrapunto y a la "imagen de la idea". "Busquen —dice— de qué modo un punto de vista se transforma en otro, absolutamente distinto del primero. Éste es el sentido

[11] *Ibid.*, p. 140.

verdadero del título *Perla de creación:* en la novela, como en el nácar, están presentes todos los colores del espectro." En realidad, es una excelente definición metafórica del contrapunto en la literatura.

Ésta es la interesante concepción acerca de una nueva estructura novelesca perteneciente a uno de los contemporáneos de Dostoievski, quien sentía agudamente, igual que Dostoievski, la excepcional polifonía de su época. Es cierto que esta concepción no puede ser llamada polifónica en el sentido total de la palabra. La nueva posición del autor se caracteriza en ella por su preferencia negativa, como la ausencia de su habitual subjetividad. No hay indicios de la actividad dialógica del autor, sin la cual su nueva postura hubiera sido irrealizable. Sin embargo, Chernyshevski percibió agudamente la necesidad de rebasar los límites de la forma monológica predominante.

Vale la pena subrayar una vez más el carácter positivamente activo de la nueva posición del autor en la novela polifónica. Sería absurdo pensar que en las novelas de Dostoievski la conciencia del autor no tuviese una determinada expresión. La conciencia del creador de la novela polifónica está presente en esta novela de un modo permanente y ubicuo y es altamente activa. Pero las funciones de esta conciencia y sus formas de participación son diferentes a las de la novela monológica: la conciencia del autor no convierte a las otras conciencias (esto es, las conciencias de los personajes) en objetos y no se propone definirlas y concluirlas de antemano. La del autor siente la presencia de las conciencias ajenas equitativas, tan infinitas e inconclusas como ella misma. No refleja ni recrea un mundo de objetos, sino precisamente estas conciencias ajenas con sus mundos, en su plena *inconclusión* (porque ella determina su esencia).

Pero las conciencias ajenas no pueden ser contempladas, analizadas, definidas como objetos, como cosas; con ellas, sólo es posible una *comunicación dialógica.*

Pensar en estas conciencias significa *hablar con ellas; en caso contrario, ellas en seguida empiezan a mostrarnos su lado objetual:* se callan, se cierran y se convierten en imágenes concluidas y objetuales. Un autor de novela polifónica debe ser dialógicamente activo, del modo más intenso posible; apenas la actividad dialógica se debilita, los personajes empiezan a petrificarse y a cosificarse, y en la novela aparecen trozos de vida monológicamente estructurados. En todas las novelas de Dostoievski pueden encontrarse fragmentos similares que están en desacuerdo con la concepción polifónica, pero ellos desde luego no determinan el carácter de la totalidad.

El autor de una novela polifónica no debe negarse a sí mismo ni a su propia conciencia, sino que necesita ampliar, profundizar y reconstruirla de una manera extraordinaria (ciertamente, en una determinada dirección), para poder abarcar las conciencias ajenas equitativas. La empresa fue muy difícil e inusitada (Chernyshevski, por lo visto, también comprendía muy bien esta dificultad al concebir su "novela objetiva"). Pero aquello fue necesario para recrear artísticamente la naturaleza polifónica de la vida misma.

Todo *verdadero* lector de Dostoievski, el que no perciba sus novelas monológicamente, sino que sepa comprender la nueva posición de autor que adopta, entiende esta específica *extensión activa* de su propia conciencia, pero no en el sentido de asimilación de nuevos objetos (tipos y caracteres humanos, fenómenos naturales y sociales), sino en el sentido de una comunicación dialógica particular, jamás experimentada anteriormente, con las conciencias ajenas totales, y de una penetración dialógica activa en las profundidades inconclusas del hombre.

La actividad conclusiva de un autor de novela monológica se manifiesta, particularmente, en el hecho de que suele dejar una sombra de objetivación sobre cualquier punto de vista que no comparte, cosificándolo en

cierto grado. A diferencia de ello, la actividad participativa de Dostoievski se revela en su capacidad de llevar cada uno de los puntos de vista en discusión a una máxima profundidad y fuerza, hasta el límite del convencimiento. Él trataba de revelar y representar todas las posibilidades de sentido latentes en un punto de vista determinado (como lo hemos visto, lo mismo quería hacer Chernyshevski en su *Perla de la creación).* Dostoievski sabía hacerlo con una fuerza excepcional. Esta actividad capaz de profundizar el punto de vista ajeno sólo es posible sobre la base de la actitud dialógica hacia la conciencia ajena, hacia el punto de vista del otro.

No hay ninguna necesidad de poner de manifiesto el hecho de que el enfoque dialógico no tiene nada en común con el relativismo (tampoco con el dogmatismo). Tanto el relativismo como el dogmatismo excluyen igualmente toda discusión, todo diálogo auténtico, al hacerlo ora innecesario (el relativismo), ora imposible (el dogmatismo). La polifonía como método *artístico* se ubica en otro plano.

Una nueva posición del autor en la novela polifónica puede ser aclarada mediante una confrontación concreta con una postura monológica nítidamente expresada con base en una obra determinada.

Analicemos brevemente, desde el punto de vista que nos interesa, el relato de L. Tolstoi, *Tres muertes.* Esta breve obra, organizada en tres planos, es un ejemplo característico de la forma monológica de este autor.

En el relato se representan tres muertes: la de una rica propietaria, la de un cochero y la de un árbol. Pero L. Tolstoi describe aquí la muerte como resumen de la vida que echa luz, como un punto de vista óptimo para comprender y evaluar su totalidad. Por eso se puede decir que en el relato se representan, en realidad tres vidas concluidas en su sentido y en su valor. Las tres vidas y los tres planos que les corresponden en el relato

de Tolstoi son *internamente cerrados* y *no se conocen*. Entre estas vidas sólo existe un vínculo meramente externo y pragmático, necesario para la unidad argumental y estructural del relato: el cochero Serioga, que transporta a la señora enferma, recoge en una estación las botas de otro cochero que se está muriendo y al que ya no le harán falta cuando muera, y corta en el bosque un árbol para hacer la cruz de su sepulcro. Así es como las tres vidas y las tres muertes se relacionan exteriormente.

Pero aquí no existe una relación interna, un *nexo entre conciencias*. La señora moribunda no sabe nada acerca de la vida y la muerte del cochero y del árbol; éstos no forman parte de su horizonte ni de su conciencia. Las vidas y las muertes de los tres personajes con sus respectivos mundos se encuentran en un mundo único, objetivado, e incluso se tocan *externamente* dentro de él, pero ellas mismas no saben nada acerca de cada uno ni se reflejan recíprocamente. Están cerradas y sordas, no se oyen una a la otra y no se contestan. Entre ellas no hay ni puede haber ninguna relación dialógica. No discuten ni están de acuerdo.

No obstante, los tres personajes con sus mundos cerrados están unidos, confrontados y mutuamente comprendidos en el único y abarcador horizonte de la conciencia del *autor*. Es éste el que lo sabe todo acerca de ellos, el que confronta, contrapone y valora las tres vidas y las tres muertes. Éstas se iluminan mutuamente, pero sólo para el autor que se encuentra *fuera de ellas* y que utiliza su extraposición *(vnenajodímost)** para comprenderlas y concluirlas definitivamente. El horizonte totalizador del autor posee, en comparación con

* Término que en la filosofía estética de M. M. Bajtín significa la ubicación valorativa del artista fuera del objeto que representa, excluyendo la identificación y la empatía. (*Cfr.* M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1983.) T. Todorov (*Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, París, 1981) traduce este concepto mediante el neologismo *exotopie* ("exotopía").

los de los personajes, una ventaja enorme y fundamental. La propietaria ve y entiende únicamente su pequeño mundo, su vida y su muerte, y ni siquiera sospecha la posibilidad de una vida y una muerte diferentes, como las del cochero y el árbol. Es por eso que ella no puede comprender y apreciar toda la *falsedad* de su vida y su muerte: no dispone para ello de un fondo dialogizante. Tampoco el cochero es capaz de comprender y valorar la sabiduría y la verdad de su vida y de su muerte. Todo esto se manifiesta tan sólo en el horizonte del autor que dispone de esa ventaja. Por supuesto que, por su misma naturaleza, el árbol es incapaz de comprender la sabiduría y la belleza de su muerte, es el autor quien lo hace en su lugar.

Así, pues, el sentido conclusivo y total de la vida y la muerte de cada personaje se pone de manifiesto tan sólo en el horizonte del autor y sólo gracias a la ventaja de este horizonte con respecto a cada uno de los personajes, es decir, gracias a que el mismo personaje no puede ver ni comprender una serie de cosas. En esto consiste la función monológica conclusiva de esa ventaja en el campo de visión del autor.

Como ya hemos visto, entre los personajes y sus respectivos mundos no existen las relaciones dialógicas. Tampoco la actitud del autor hacia ellos es dialógica. La posición dialógica con respecto a sus personajes le es ajena a Tolstoi; no pone en conocimiento del héroe, ni lo puede hacer, su punto de vista sobre él, y éste no le puede responder. La última valoración conclusiva que el autor hace del héroe en una obra monológica es, por su misma naturaleza, de una *valoración in absentia* que no presupone ni toma en cuenta una posible *respuesta* a esta valoración por parte del héroe mismo. El héroe no tiene derecho a la última palabra, no puede romper el marco conclusivo sólido de la valoración previa del autor. La actitud del autor no encuentra una resistencia dialógica interna por parte del personaje.

En L. Tolstoi la conciencia y la palabra del autor ja-

más van dirigidas hacia el héroe, no le preguntan ni esperan su respuesta. El autor no discute con su héroe ni tampoco está de acuerdo con él. No habla con él sino sobre él. La última palabra le pertenece al autor; basada en aquello que el héroe no ve ni comprende, en aquello que es externo a su conciencia, nunca puede encontrarse con la palabra del héroe en un mismo plano dialógico.

El mundo exterior, en el cual viven y mueren los personajes del relato, es el *mundo objetivo del autor* con respecto a las conciencias de todos los personajes: todo en este mundo es visto y representado dentro del campo de la visión totalizadora y omnisciente del autor. También el mundo de la propietaria (su apartamento, su ambiente, sus parientes con sus respectivos problemas, los médicos) se representa desde el punto de vista del autor y no de modo como lo ve y vive la propietaria (a pesar de que durante la lectura comprendamos perfectamente también su *visión subjetiva* de ese mundo). También el mundo del cochero (la casa, la estufa, la cocinera, etc.) y el del árbol (la naturaleza, el bosque), así como el mundo de la propietaria, son partes de un mismo mundo objetivado, visto y representado desde la posición misma del autor. El campo de visión del autor en ningún momento se cruza ni se enfrenta dialógicamente con las visiones particulares de los héroes. El discurso del autor jamás siente la posible resistencia del discurso del héroe, el cual pudiera echar luz propia, desde el punto de vista de su *verdad,* sobre un mismo objeto. El punto de vista del autor no puede encontrarse con el del personaje en un mismo plano, en un mismo nivel. El punto de vista del héroe (allí donde se hace manifestar por el autor) siempre es objetual para el del autor.

De esta manera, a pesar de la multiplicidad de planos, en el relato de Tolstoi no existen polifonía ni contrapunto (en nuestro sentido). En él existe sólo un *sujeto cognoscitivo,* y todos los demás son únicamente objetos de su cognición. Aquí es imposible la actitud

dialógica del autor con respecto a sus héroes, y por lo tanto no existe un "gran diálogo" en que participarían equitativamente los personajes y el autor; sólo existen los diálogos composicionalmente expresos y objetivados desde el campo de visión de este último.

La posición monológica de L. Tolstoi en el relato analizado se manifiesta de un modo muy claro y evidente. Es por eso que hemos escogido este relato. En las novelas de L. Tolstoi y en sus relatos más extensos la situación resulta más compleja.

Los protagonistas de sus novelas y sus mundos no están cerrados ni sordos entre sí, sino que se entrecruzan y entretejen. Los héroes se conocen, intercambian sus "verdades", discuten o se ponen de acuerdo, sostienen diálogos (incluso acerca de los últimos problemas ideológicos). Los héroes como Andrei Bolkonski, Pierre Bezújov, Liovin y Nejlúdov poseen sus propios campos de visión desarrollados que a veces *casi* coinciden con la visión del autor (o sea, a veces parece que el autor ve el mundo a través de ellos); sus voces a veces *casi* se funden con la del autor. Pero ninguno de ellos aparece en un mismo plano del discurso del autor y de su verdad, y el autor no establece con ninguno de ellos una relación dialógica. Todos ellos, con sus horizontes respectivos, sus verdades, sus búsquedas y discusiones se inscriben en la *totalidad monolítica y monológica* de la novela que los concluye, y la novela de Tolstoi jamás viene a ser un "gran diálogo" como la de Dostoievski. Todos los soportes y los momentos conclusivos de esta totalidad monológica se ubican en el horizonte del autor, básicamente inaccesible a las conciencias de los héroes.

Volvamos a Dostoievski. ¿Cómo sería *Tres muertes* si lo hubiese escrito Dostoievski (permitamos por un instante esta extraña suposición), es decir, en el caso de haber sido escrito polifónicamente?

Ante todo, Dostoievski haría que los tres planos se reflejaran uno en el otro, los relacionaría dialógicamente. La vida y la muerte del cochero y del árbol forma-

rían parte de una visión de la propietaria, y la vida de ésta aparecería en la conciencia y en la visión del cochero. Sus héroes verían y sabrían todo lo importante que él, como autor, conociera y supiera. No dejaría para sí mismo ninguna ventaja *esencial,* desde el punto de vista de la verdad buscada. La verdad de la señora y la del cochero se enfrentarían y se tocarían dialógicamente (no forzosamente en los diálogos exteriormente expresados), y él mismo ocuparía una posición dialógica equitativa con respecto a ellos. La totalidad de la obra estaría estructurada por él como un gran diálogo, y el autor aparecería como organizador y participante de este diálogo que no se quedaría con la última palabra, es decir, reflejaría en su obra la naturaleza dialógica de la misma vida y del pensamiento humano. Entonces, en las palabras del relato no sólo aparecerían las puras *entonaciones del autor,* sino también las de la propietaria y las del cochero, o sea, las palabras se volverían bivocales, y en todo discurso sonaría una discusión (un microdiálogo) y se percibirían los ecos del "gran diálogo".

Por supuesto, Dostoievski jamás representaría tres *muertes:* en su mundo, donde la autoconciencia viene a ser la dominante de la imagen del hombre y el acontecimiento principal es la interacción de las conciencias equitativas, en ese mundo la muerte no puede tener ninguna importancia conclusiva ni un significado que ilumine la vida. La muerte, en el sentido que le atribuye Tolstoi, está ausente en el mundo de Dostoievski.[12] Dostoievski no representaría las muertes de sus héroes, sino las *crisis* y las *rupturas* en sus vidas, es decir, dibujaría sus vidas en el *umbral.* Sus personajes permanecerían interiormente *inconclusos* (puesto que la autoconciencia no puede ser concluida *desde el inte-*

[12] En el mundo de Dostoievski son característicos los asesinatos (representados desde el punto de vista del asesino), los suicidios y las demencias. Hay pocas muertes normales, y de éstas apenas se informa.

rior). Sólo así se presentaría la modalidad polifónica del relato.

Dostoievski nunca deja nada más o menos importante fuera de la conciencia de sus protagonistas (es decir, de los personajes que a partes iguales intervienen en grandes diálogos de sus novelas); los hace tocar dialógicamente todo lo esencial que forma parte del mundo de sus novelas. Toda "verdad" ajena representada en alguna de las novelas se introduce invariablemente en el horizonte dialógico de los demás protagonistas de la misma novela. Por ejemplo, Iván Karamázov sabe y comprende la verdad de Zósima, y la de Dmitri, y la de Alíoscha, y la "verdad" de su lujurioso padre Fiódor Pávlovich. Dmitri y Alíoscha comprenden igualmente todas estas verdades. En *Demonios* no hay una sola idea que no encuentre un eco dialógico en la conciencia de Stavroguin.

Para sí mismo, Dostoievski jamás deja una ventaja esencial del sentido, sino únicamente un mínimo necesario de la ventaja pragmática, *informativa*, que es necesaria para seguir con la narración. La ventaja importante del sentido apropiado por un autor convertiría el gran diálogo de la novela en un diálogo objetual acabado o en un diálogo retórico escenificado.

Citemos algunos pasajes del primer gran diálogo interior de Raskólnikov (el principio de *Crimen y castigo)*: se trata de la decisión de Dunia de casarse con Luchin:

> —[...] Así somos, y la cosa es clara como el día. Evidente que Rodion Románovich y no otro ha pasado por ahí y es digno del primer puesto. "Bueno; asi, de ese modo, puedo labrar su aventura, costearle la universidad, hacerlo luego pasante de bufete, resolver todo su porvenir; y hasta es muy posible que sea rico andando el tiempo, honorable, respetado, y ¡hasta que termine sus días como hombre célebre!" Pues ¿y la madre? Para ella todo se reduce a su Rodia, a su inapreciable Rodia, ¡el primogénito! ¿Cómo por tal primogénito no sacrificar aun a

una hija como la suya? ¡Oh dulces e injustos corazones! Pero ¿qué? ¡Llegaríamos incluso a someternos a la suerte de Sónechka! ¡Sónechka!... ¡Sónechka!... ¡Marmeládov Sónechka, eterna mientras haya mundo! ¿Habéis medido bien ambas la extensión del sacrificio?... ¿Sí? ¿Por vuestras fuerzas? ¿Por el interés? ¿Por la razón? ¿Sabes tú, Dúnechka, que la suerte de Sónechka no es nada más horrible que la tuya con el señor Luchin? "Amor ahí no puede haber", escribe *mámascha*. Y si no sólo no pudiese haber amor ni respeto, sino que en cambio hubiese aversión, desprecio, asco... ¿Y entonces? Pero, el casarse así, viene a ser lo mismo que *guardar el primor*. ¿Es así o no? ¿Comprendéis, comprendéis lo que quiere decir ese primor? ¿Comprendéis que el primor luchinesco es enteramente igual al primor de Sónechka, y aún puede que peor y más vil, porque vosotras, las Dúnechkas, pensáis, después de todo, en una comodidad superflua, mientras que en el caso de esa otra se trataba, sencilla y rotundamente, del trance de morir de inanición? ¡Caro, caro resulta, Dúnechka, ese primor! Pero, ¿y si después te faltan las fuerzas y te arrepientes? ¡Cuántas afrentas, disgustos, maldiciones y lágrimas escondidas de todos por no ser tú una María Petrovna! Y de la madre, ¿qué será entonces? Es ahora, y ya está inquieta y sufre. ¿Qué será entonces cuando todo lo vea claro? Pero ¿y de mí?... Sí; eso es: ¿qué pensáis de mí las dos? No quiero yo vuestro sacrificio, Dúnechka; no quiero, *mámascha*... ¡Y no será eso mientras yo viva; no será, no será! ¡No lo consentiré! [...]

—¡O renunciar a todo de por vida! —exclamó de pronto con rabia—. ¡Dócilmente aceptar el destino, tal cual es, de una vez para siempre, y ahogárselo todo en su interior, renunciado a todo derecho a obrar, vivir y amar!

"¿Comprende usted, señor mío, comprende usted lo que quiere decir eso de no tener ya adónde ir? —de pronto vínosele a la memoria la interpretación que la noche antes le dirigiera Marmeládov—. ¡Porque todo hombre necesita tener un sitio a donde dirigirse!..." (t. I, pp. 47-49).

Este monólogo interior, como ya lo hemos dicho, tuvo lugar en el mero inicio, el segundo día de la acción de la

novela, antes de que Raskólnikov tomara la decisión definitiva de asesinar a la anciana. El héroe acaba de recibir una carta detallada con la historia de Dunia y de Svidrigáilov y con la comunicación acerca del posible matrimonio con Luchin. En la víspera, Raskólnikov se había encontrado con Marmeládov y se enteró de toda la historia de Sonia. Todos los futuros protagonistas de la novela ya se reflejaron en la conciencia de Raskólnikov, formaron parte de su monólogo interior completamente dialogizado, se introdujeron con sus "verdades", sus posiciones frente a la vida, y él estableció con ellos un diálogo interior intenso y fundamental, diálogo acerca de las últimas cuestiones y de las últimas decisiones vitales. El héroe ya desde el principio lo sabe todo, lo toma todo en cuenta y lo anticipa. Ya entabló una relación dialógica con toda la vida que lo rodea.

Los fragmentos del monólogo interior dialogizado de Raskólnikov, que acabamos de citar, vienen a ser un excelente ejemplo de *microdiálogo:* todas sus palabras son bivocales, en cada una de ellas tiene lugar una disputa de voces. En efecto, en el principio mismo del fragmento Raskólnikov reproduce las palabras de Dunia, con sus entonaciones valorativas y persuasivas, y sobrepone en sus entonaciones las suyas propias, que son irónicas, indignadas, de alerta; es decir, en estas palabras suenan simultáneamente dos voces: la de Raskólnikov y la de Dunia. En las palabras subsiguientes ("Para ella todo se reduce a su Rodia, a su inapreciable Rodia, ¡el primogénito!", etc.) ya suena la voz de la madre con sus entonaciones de amor y ternura, y a la vez la voz de Raskólnikov con sus entonaciones de amarga ironía, de indignación (por el sacrificio) y de un triste amor mutuo. Más adelante, percibimos en las palabras de Raskólnikov la voz de Sonia y la de Marmeládov. El diálogo ha penetrado adentro de cada palabra, provocando una lucha y corte de voces. Es un microdiálogo.

De esta manera, ya en el mero inicio de la novela están sonando todas las voces principales del gran diálogo.

Estas voces no son herméticas ni sordas una respecto a otra. Siempre se escuchan mutuamente, se intercambian y se reflejan (sobre todo en los microdiálogos). Y fuera de este diálogo de las "verdades contrariadas" no se lleva ni un solo acto importante, ni un solo pensamiento esencial de los protagonistas.

Posteriormente, en la novela, todo lo que forma su contenido —gente, ideas, cosas— no permanece extrapuesto a la conciencia de Raskólnikov, sino que se le contrapone y se refleja en él dialógicamente. Todas las apreciaciones posibles y los puntos de vista sobre su personalidad, su carácter, su idea, sus actos se hacen llegar hasta su conciencia y se dirigen a él en los diálogos con Porfirii, con Sonia, con Svidrigáilov, con Dunia y otros. Todos los aspectos ajenos del mundo se entrecruzan con su visión. Todo lo que él ve y observa: la miseria y la opulencia de Petersburgo, todos sus encuentros casuales y los pequeños accidentes —todo ello se atrae hacia el diálogo, le plantea otros diálogos, lo provoca, discute con él o confirma sus pensamientos—. El autor jamás se reserva alguna ventaja de sentido y participa juntamente con Raskólnikov en el gran diálogo de la novela en su totalidad.

Ésta es la nueva posición del autor con respecto al héroe en la novela polifónica de Dostoievski.

III. LA IDEA EN DOSTOIEVSKI

PASEMOS AL SIGUIENTE MOMENTO de nuestra tesis: el planteamiento de la idea en el mundo artístico de Dostoievski. Una tarea polifónica es incompatible con el planteamiento unívoco de una sola idea. Es el enfoque de la idea en donde la particularidad de Dostoievski ha de manifestarse con una claridad especial. En nuestro análisis nos vamos a abstraer del contenido de las ideas introducidas por Dostoievski; aquí lo que nos importa es su función artística en la obra.

El héroe de Dostoievski no es sólo la palabra acerca de sí mismo y de su entorno más próximo, sino también la palabra acerca del mundo; el héroe no es solamente un ser consciente, sino un ideólogo.

Ya el "hombre del subsuelo" es un ideólogo, pero la creación ideológica de los héroes adquiere su plena importancia en las novelas grandes; en éstas, la idea, efectivamente, llega a ser protagonista de la obra. Sin embargo, la autoconciencia sigue siendo la dominante de la representación del héroe.

Por eso, la palabra acerca del mundo se funde con el discurso confesional sobre sí mismo. La verdad sobre el mundo, según Dostoievski, es inseparable de la verdad personal. Las categorías de la autoconciencia que ya determinaron la vida de Dévushkin y sobre todo la de Goliadkin —aceptación y no aceptación, rebelión o sumisión— ahora llegan a ser las principales categorías del pensamiento acerca del mundo. Es por eso que los principios supremos de la visión del mundo son los mismos que los de las vivencias personales más concretas. De este modo se logra la fusión artística, tan típica de Dostoievski, entre la vida personal y la visión del mundo, entre la vivencia más íntima y la idea. La vida

personal se vuelve singularmente desinteresada y basada en los principios ideológicos, y el pensamiento ideológico superior se hace íntimamente personal y apasionado.

Esta fusión del discurso del héroe acerca de sí mismo con su discurso ideológico acerca del mundo incrementa de una manera extraordinaria la importancia directa de la expresión propia, refuerza su resistencia interna a toda conclusión. La idea ayuda a la autoconciencia a afirmar su soberanía en el mundo artístico de Dostoievski y a superar toda imagen neutral, sólida y estable.

Pero, por otra parte, también la idea misma puede conservar su importancia, su plenitud y sentido sólo en la base de la autoconciencia en tanto que dominante de la representación artística del héroe. En un mundo artístico monológico, la idea atribuida al héroe —imagen sólida y concluida de la realidad— pierde inevitablemente su significado directo y llega a ser un momento más de la realidad, su rasgo predeterminado, igual a cualquier otra manifestación del héroe. Es la idea de tipificación social, de individualización caracterológica o, finalmente, un simple gesto intelectual del héroe, la mímica intelectual de su simple caracterización artística. Como tal, se combina con la imagen del héroe.

Si la idea conserva su significación propia en un mundo monológico, se aleja ineludiblemente de la imagen del héroe y no conjuga con él artísticamente, sino que sólo le es atribuida, aunque, con el mismo resultado, podría asignarse a cualquier otro héroe. Lo que le importa al autor es que una determinada idea correcta pudiese ser expresada en general en el contexto de una obra dada, mientras que el hecho de quién y cuándo la exprese se define por las consideraciones estructurales de comodidad y pertinencia, o por los criterios estrictamente negativos, los de no destruir la verosimilitud de la imagen de quien la expresa. En sí misma, una idea semejante no le pertenece a *nadie*. El héroe es única-

mente su portador con una finalidad propia; en tanto que idea certera y significante, tiende a un cierto contexto impersonal sistemáticamente monologizado; en otras palabras, a la visión del mundo del mismo autor.

Un mundo artístico monológico no conoce el pensamiento ajeno, la idea ajena como objeto de representación. En un mundo semejante, todo lo ideológico se desintegra en dos categorías, la primera de las cuales agrupa las ideas correctas y significativas, aquellas que se centran en la conciencia del autor y que tienden a formar la unidad de sentido de una visión del mundo. Estos pensamientos no se representan, sino que se afirman, esta afirmación se expresa objetivamente en su particular acentuación, en su estatuto específico en la totalidad de la obra, en la misma forma estilística verbal de su expresión y en modos diversos de manifestar un pensamiento significativo y sostenido; estos pensamientos siempre los percibimos en el contexto de la obra, pues una idea sostenida siempre suena de una manera diferente en comparación con aquella que no posee estas características. La segunda categoría, la que reúne las ideas incorrectas o indiferentes desde el punto de vista del autor —las que no caben en su visión del mundo—, no se afirman sino que se niegan polémicamente, o bien pierden su significación directa y se vuelven simples elementos de la caracterización, gestos intelectuales del héroe o sus rasgos intelectuales permanentes.

En un mundo monológico, *tertium non datur,* un pensamiento o bien se afirma, o bien se niega, de otra manera tal pensamiento simplemente pierde su plenitud de sentido. Para formar parte de una estructura artística, una idea no afirmada debe perder su significación y hacerse un hecho psíquico. En cuanto a las ideas polémicamente negadas, éstas tampoco se representan, puesto que la refutación, cualquiera que sea su forma, excluye la representación auténtica de la idea. Un pensamiento ajeno refutado no rompe el contexto monoló-

gico; por el contrario, éste se encierra con una mayor tenacidad dentro de sus límites. Una idea ajena negada no es capaz de crear, junto con una conciencia, una conciencia ajena equitativa, en caso de que esta negación siga siendo una negación puramente teórica de la idea como tal.

Una representación artística de la idea sólo es posible allí donde se le ubique más allá de la afirmación o la negación, pero donde al mismo tiempo no se le cotice como una simple vivencia psíquica carente de significación directa. En un mundo monológico es imposible un planteamiento semejante de la idea, por contradecir los fundamentos principales de este mundo. Pero estos principios rebasan con mucho los límites de la creación artística; pertenecen a toda la cultura ideológica de la época moderna. ¿Cuáles son estos principios?

Los principios del monologismo ideológico tuvieron su expresión teórica más clara en la filosofía idealista. El principio monista, es decir, la afirmación de la unidad del *ser* se convierte en el idealismo en el principio de la unidad de la *conciencia.*

Desde luego, lo que nos importa aquí no es el aspecto filosófico del problema, sino cierta particularidad ideológica general que se ha manifestado también en esta transformación ideológica del monismo del ser en el monologismo de la conciencia. Pero también esta particularidad tan sólo nos importa desde el punto de vista de su aplicación teórica posterior.

La unidad de la conciencia que sustituye a la unidad del ser se convierte inevitablemente en la unidad de una sola conciencia; no importa en absoluto la forma metafísica que adquiera: la de "conciencia en general" *(Bewusstsein überhaupt),* la del "yo absoluto", la del "espíritu absoluto", la de la "conciencia normativa", etc. Pero junto a esta conciencia inevitablemente *única* se encuentra la multiplicidad de las conciencias humanas empíricas. Desde el punto de vista de la "conciencia en general", esta multiplicidad de conciencias es fortuita

y, por decirlo así, superflua. Todo aquello que en estas conciencias es esencial y verdadero forma parte del contexto unitario de la "conciencia en general" y carece de individualidad. Aquello que es individual, que distingue una conciencia de otra y de las demás conciencias, carece de importancia cognoscitiva y se refiere a la organización psíquica y al carácter limitado del género humano. Desde el punto de vista de la verdad, no existen las conciencias individuales. El único principio de la individualización cognoscitiva que conoce el idealismo es el *error.* Todo juicio verdadero nunca concierne a una sola persona, sino que tiende a un solo contexto monológico y sistematizado. Sólo el error individualiza. Todo lo verdadero cabe en los límites de una sola conciencia, y si no puede ser englobado por ella de hecho, es solamente por razones gratuitas y ajenas a la verdad misma. En un principio, una sola conciencia y una sola boca son suficientes para toda la plenitud del conocimiento: no hay necesidad ni fundamento para la multiplicidad de conciencias.

Hay que anotar que el concepto mismo de verdad única no sugiere necesariamente la necesidad de una conciencia única y unitaria. Es absolutamente admisible y factible que la verdad única exija la pluralidad de conciencias, que por principio nc pueda ser abarcada por una sola conciencia, que por naturaleza tenga el carácter de *acontecimiento* y que se origine en el punto de contacto entre varias conciencias. Todo depende de cómo se conciba la verdad y su relación con la conciencia. La forma monológica de percibir la conciencia y la verdad es sólo una de las formas posibles. Esta forma surge únicamente cuando la conciencia se sobrepone al ser y cuando la unidad de éste se transforma en la unidad de aquélla.

Una interacción esencial de conciencias es imposible de concebir con base en un monologismo filosófico, y por tanto es imposible un diálogo esencial. En realidad, el idealismo conoce tan sólo un tipo de interacción cog-

noscitiva entre conciencias: la enseñanza que imparte un conocedor que posee la verdad al que no la conoce y que está en el error, es decir, la relación entre el maestro y el alumno y, por consiguiente, un diálogo pedagógico.[1]

Una percepción monológica de la conciencia prevalece también en otras esferas de la creación ideológica. Todo lo significativo y lo valioso se concentra siempre en torno de un centro que es su portador. Toda creación ideológica se concibe y se percibe como la posible expresión de una sola conciencia, de un solo espíritu. Incluso cuando se trata de una colectividad, de una pluralidad de fuerzas creadoras, la unidad siempre se ilustra mediante la imagen de una sola conciencia: el espíritu de la nación, del pueblo, de la historia, etc. Todo lo significativo puede ser reunido en una sola conciencia y sometido a un solo acento; aquello que no se somete a semejante reducción es accidental e inesencial. El racionalismo europeo, con su culto a la razón única y unitaria —y sobre todo la época de la Ilustración, cuando se han configurado las formas genéricas principales de la narrativa europea—, ha contribuido mucho a la consolidación del principio monológico y a su penetración en todas las esferas de la vida ideológica durante la época moderna. Todo el utopismo europeo se basa igualmente en este principio monológico, así como el socialismo utópico tiene fe en la potencia de la persuasión. Una sola conciencia y un solo punto de vista siempre llegan a ser representantes de la unidad del sentido.

Esta confianza en la autosuficiencia de la conciencia única en todas las esferas de la vida ideológica no representa un planteamiento teórico propuesto por algún

[1] El idealismo de Platón no es puramente monológico. Se transforma en un monologista puro solamente en la interpretación neokantiana. El diálogo platónico tampoco es de tipo pedagógico, a pesar de su fuerte monologismo. Hablaremos más detalladamente sobre los diálogos de Platón en relación con las tradiciones genéricas de Dostoievski en el capítulo IV.

pensador, sino que viene a ser una profunda peculiaridad estructural de la creación ideológica de la época moderna que determina todas sus formas exteriores e interiores. Aquí sólo nos interesan sus manifestaciones en la creación literaria.

El planteamiento de la idea en la literatura, como lo hemos visto, habitualmente tiene un carácter absolutamente monológico. Una idea o se afirma o se niega. Todas las ideas afirmadas se funden en la unidad de la visión y de la representación de la conciencia del autor; las ideas no afirmadas se distribuyen entre los personajes pero ya no como ideas significativas, sino como manifestaciones del pensamiento, al estilo de la caracterización social o individual. El autor es el único que sabe, comprende y ve en primer grado. Sólo el autor es el ideólogo. Las ideas del autor llevan su sello individual. *De este modo, en el autor la significación ideológica directa y total y la individualidad se combinan sin debilitarse mutuamente.* Pero esto sucede únicamente en el autor. En cuanto a los personajes, la individualización mata la significación de sus ideas, pero si esta significación se sostiene las ideas se desprenden de la individualidad del personaje y congenian con la del autor. De allí que aparezca la *acentuación ideológica única de la obra;* la manifestación de un segundo acento se percibiría inevitablemente como una contradicción irresoluble en la visión del mundo del autor.

La idea del autor, plenamente afirmada y valorada, puede tener en la obra una triple función. Primera: viene a ser el *principio de la visión y representación del mundo,* de *selección* y unificación del material, del *tono ideológico único* de todos los elementos de la obra; segunda: puede ser presentada como una *conclusión* más o menos clara de lo descrito; y tercera: puede tener su expresión inmediata en la *posición ideológica del protagonista.*

La idea como principio de representación se funde con la forma. Determina todos los acentos formales, todas

las valoraciones ideológicas que constituyen la unidad formal del estilo literario y el tono único de la obra.

Los estratos profundos de esta ideología formativa que determinan los rasgos genéricos principales de una obra son de carácter tradicional, se establecen y se desarrollan a lo largo de los siglos. El monologismo artístico que acabamos de analizar es uno de los estratos profundos de la forma.

La ideología como deducción, como conclusión significativa de la representación gracias al principio monológico, ineludiblemente convierte el mundo representado en el *objeto de esta conclusión carente de voz.* Las propias formas de conclusión ideológica pueden ser muy diversas. De acuerdo con ellas cambia el mismo planteamiento de lo representado: puede tratarse de una simple ilustración a la idea, un simple ejemplo o material de generalización ideológica (novela experimental) o, finalmente, puede tener una relación más compleja con el resultado total. Cuando esta representación busca plenamente una conclusión ideológica, estamos frente a una novela filosófica *(Cándido* de Voltaire) o, en el peor de los casos, frente a una novela burdamente tendenciosa. Pero si tampoco existe esta orientación unitaria, el elemento de la conclusión ideológica siempre estará presente en toda representación por más modestas u ocultas que fuesen las funciones formales de esta conclusión. Los acentos de la conclusión ideológica no deben estar en contradicción con los acentos formativos de la representación misma. De haber tal contradicción, se considera una falla, porque dentro de los límites de un mundo monológico los acentos contradictorios hacen colisión dentro de una misma voz. La unidad del punto de vista debe fundir los elementos más íntimos del estilo, así como las deducciones filosóficas más abstractas.

El sentido de la posición del héroe puede ubicarse en un mismo plano con la ideología de la forma y con la conclusión ideológica final. El punto de vista del prota-

gonista puede ser trasladado desde la esfera objetual a la del principio. En este caso los principios ideológicos que están en la base de la estructura ya no sólo representan al protagonista definiendo el punto de vista del autor sobre él, sino que se expresan por el héroe mismo definiendo su propio punto de vista sobre el mundo. Un héroe semejante difiere profundamente en cuanto a la forma de los personajes normales. No hay necesidad de rebasar el marco de una obra dada buscando otros documentos que confirmen la coincidencia de la ideología del autor con la del personaje. Es más, una coincidencia semejante, establecida fuera del marco de la obra, carece de fuerza demostrativa. La semejanza entre los principios que emplee el autor para representar al héroe y la posición ideológica que éste asume debe atribuirse a la *manera uniacentual en que el autor acostumbra describir los parlamentos y las vivencias del héroe,* pero no a la coincidencia entre las ideas del personaje y las convicciones ideológicas del autor, que pueden aparecer en otro lugar. La palabra de un personaje semejante y su vivencia se representan de otra manera: no están objetivadas y caracterizan no sólo al hablante sino también al objeto al que van dirigidas. La palabra de este personaje se ubica así en un mismo plano con la del autor.

La ausencia de distancia entre la posición del autor y la del personaje también se pone de relieve en otros aspectos de la forma. El héroe, como el autor, no es cerrado ni está internamente concluido, por lo tanto no cabe en el *lecho de Procusto* del argumento; éste se percibe tan sólo como uno de los posibles y, por consiguiente, como casual para el personaje dado. Este héroe abierto es característico del romanticismo, de Byron y de Chateaubriand; en parte, así es el Pechorin de Lérmontov, por ejemplo.

Finalmente, las ideas del autor pueden estar dispersas esporádicamente por toda la obra. También pueden aparecer en su discurso como enunciados aislados,

como sentencias o razonamientos enteros, y pueden atribuírse a algún personaje, a veces mediante grandes volúmenes compactos, sin fundirse y, sin embargo, con su individualidad (esto lo podemos ver, por ejemplo, en Potuguin, el personaje de Turguenev).

Toda esa masa ideológica, organizada o no desde los principios constitutivos hasta las sentencias gratuitas y eliminables del autor, debe estar sometida a un solo acento y expresar un solo punto de vista. Lo demás es objeto de este punto de vista, es material subacentuado. Únicamente una idea que haya sido abarcada por el punto de vista del autor puede conservar su importancia sin destruir la unidad acentual de la obra. Las ideas del autor, independientemente de su función, no son *representadas:* bien sustituyen y controlan internamente la representación, echan luz sobre lo representado o acompañan la representación como un ornamento interpretativo separable. *Se expresan inmediatamente, sin distanciamiento.* La idea ajena no puede ser representada en los límites del mundo monológico constituido por las ideas del autor. La idea ajena ora se asimila, ora se niega polémicamente o deja de ser idea.

Dostoievski, precisamente, sabía *representar la idea ajena* conservando su plenitud de significado en tanto que idea, pero guardando al mismo tiempo la distancia, sin afirmarla y sin fundirla con su propia ideología expresa.

La idea en su obra se vuelve el *objeto de representación* artística, y el mismo Dostoievski llegó a ser un gran *artista de la idea.*

Es característico que la imagen de un artista de la idea se le presentó a Dostoievski ya en 1846-1847, o sea, al principio de su carrera de escritor. Estamos hablando de la imagen de Ordynov, protagonista de *La patrona.* Se trata de un joven y solitario científico. Tiene su propio sistema de creación, su propio enfoque de la idea científica:

Se creó para su uso particular toda una filosofía de las cosas; desarrollóse y se formó en él en el transcurso de los años y poco a poco se fue imponiendo en su alma, primero vaga y oscura, pero ya maravillosamente beatífica, *su nueva idea,* llamada a cobrar cuerpo en una forma nueva y también reveladora, y en tanto en esa forma iba desprendiéndose de él, hacía sufrir, torturaba, desgarraba su alma. Aún sentía él solo vagamente su originalidad, su independencia y *exactitud,* que se le antojaban como una revelación de *la verdad;* con todas sus fuerzas procuraba que le condujese a la creación que ahora, a principio, sólo existía en él, pues la época de la elaboración misma aún estaba distante, quizá muy remota y aun puede que resultase imposible (t. I, pp. 331-332).

Y más adelante, ya al final de la narración:

¡Quién sabe si él hubiera podido aportar a este mundo una idea grande, original, nueva! Quizá estuviera destinado a *descollar en su ciencia* (t. I, p. 383).

Precisamente a Dostoievski le había tocado convertirse en un artista de la idea, pero no en la ciencia sino en la literatura.

¿Cuáles son, pues, las condiciones que determinan en Dostoievski la posibilidad de una representación artística de la idea?

Antes que nada, recordaremos que la imagen de la idea es inseparable de la imagen del hombre, su portador. No es la idea en sí misma la que aparece como "protagonista de las obras de Dostoievski", según la aseveración de B. M. Engelgardt, sino un *hombre de la idea.* Es necesario reiterar una vez más que el héroe de Dostoievski es un hombre de la idea; no es un carácter ni un temperamento ni un tipo social o psicológico: la imagen de la idea de pleno valor no puede, por supuesto, conjugar con las imágenes semejantes exteriorizadas y concluidas. Sería absurdo el intento mismo de combinar, por ejemplo, la idea de Raskólnikov a la que comprendemos y *sentimos* (según Dostoievski, la idea

no sólo debe y puede ser comprendida, sino también "sentida") con su carácter ya concluido o con su tipicidad social de intelectual pobre de los años sesenta del siglo pasado: la idea de Raskólnikov perdería en seguida su significación directa como idea de pleno valor y tendría que abandonar la discusión en que esta idea *vive* en una incesante interacción dialógica con otras ideas de pleno valor como las de Sonia, de Porfirii, de Svidrigáilov y otras. Sólo el "hombre en el hombre", con su libre inconclusividad y su carácter sin solución del que hablamos en el capítulo anterior, puede ser portador de una idea con pleno valor. Sonia, Porfirii y otros se dirigen precisamente a este núcleo interior inconcluso de la personalidad de Raskólnikov. A este núcleo se dirige dialógicamente el mismo autor por medio de toda la estructura de su novela.

Por consiguiente, tan sólo el "hombre en el hombre", inconcluso e inagotable, puede ser hombro de idea cuya imagen conjugaría con la imagen de una idea de pleno valor. Ésta es la primera condición de la representación de la idea en Dostoievski.

Pero esta condición tiene una especie de fuerza reversible. Podemos decir que el hombre en Dostoievski supera su "coseidad" y llega a ser el "hombre en el hombre" sólo entrando en la esfera pura e inconclusa de la idea, es decir, tan sólo transformándose en un desinteresado hombre de idea. Justamente así son todos los héroes principales de Dostoievski, o sea, todos aquellos que participan en el gran diálogo.

En este sentido, a todos estos personajes se les puede aplicar la definición de la personalidad de Iván Karamázov elaborada por Zósima. Está expresada, desde luego, en su lenguaje eclesiástico, es decir, en la esfera de aquella idea del cristianismo en que vive Zósima. Citemos el fragmento correspondiente del diálogo *penetrante,* tan característico de Dostoievski, que llevan a cabo el *stárets* Zósima e Iván Karamázov:

—¿Es que, efectivamente, está usted convencido de que esas consecuencias tendría la extinción en los hombres de la fe en la inmortalidad de su alma? —preguntóle de pronto el *stárets* a Iván Fiodórovich.

—Sí, así lo sostuve. No hay buenas acciones si no hay inmortalidad.

—¡Feliz usted, si tal cree, suponiendo que no sea ya muy desgraciado!

—¿Por qué desgraciado?... —inquirió Iván Fiodórovich sonriendo.

—Porque lo más probable es que no crea usted ni en la inmortalidad de su alma ni siquiera en eso que ha escrito usted acerca de la Iglesia y el problema eclesiástico.

—Puede que tenga usted razón... Pero, a pesar de todo, no hablaba enteramente en broma... —dijo Iván Fiodórovich, confesándose de pronto, de una manera extraña, y poniéndose rápidamente colorado.

—No bromeaba del todo, eso es verdad. *Esta idea aún no está resuelta en su corazón, y se lo tortura.* Pero también el supliciado gusta a veces de jugar con su desesperación, de puro desesperado. Usted, por ahora, también se divierte con su propia desesperación... y con artículos en los periódicos y polémicas en los salones, sin creer usted mismo en su dialéctica y, con dolor de su corazón, riéndose de ella para sus adentros. *En usted esa cuestión no está resuelta, y en eso se cifra su gran amargura, porque con ahínco exige resolución...*

—Pero ¿puede resolverse en mí?... ¿Resolverse en un sentido afirmativo? —siguió inquiriendo Iván Fiodórovich extrañamente, mirando con cierta ambigua sonrisa al *stárets.*

—Si no puede resolverse en sentido afirmativo, nunca se resolverá tampoco en sentido negativo; usted mismo conoce esa propiedad de su corazón, y en eso estriba todo su tormento. Pero dé usted gracias al creador por haberle dado un *corazón elevado capaz de torturarse con ese cilicio. Pensad en las alturas y las alturas buscad,* que nuestra morada está en los cielos. Dios quiera que la resolución de su corazón le coja todavía en la tierra y, además, que Dios bendiga sus caminos (t. III, pp. 71-72).

Una definición análoga, pero en un lenguaje más laico, le da Alíoscha a Iván, en su plática con Raquitin:

> —¡Ay, Mischa, su alma [la de Iván. M. B.] es impetuosa! Su inteligencia está cautiva. *Encierra una idea magna insoluble. Es de esos hombres que no necesitan los millones, sino resolver una idea* (t. III, p. 81).

Todos los personajes principales de Dostoievski "piensan en las alturas y las alturas buscan", en cada uno de ellos hay "una gran idea que no está resuelta", todos ellos necesitan ante todo "resolver una idea". Su vida auténtica y su inconclusión interna obedecen a esta búsqueda de una solución al pensamiento (ideal). Si se los concibe sin la idea gracias a la cual viven, se destruiría por completo su imagen. En otras palabras, la imagen del héroe está indisolublemente vinculada a la imagen de la idea y no puede ser separada de ésta. *Vemos* al héroe en la idea a través de la idea, y a la idea la *vemos* a través del héroe.

Todos los personajes principales de Dostoievski como hombres de idea son absolutamente desinteresados, puesto que la idea efectivamente se ha posesionado del núcleo profundo de su personalidad. Ese desinterés no es un rasgo de carácter objetivo, ni una definición externa de sus actos; el desinterés expresa su vida real en la esfera de la idea ("no necesitan los millones, sino resolver una idea"); el ser posesionado por una idea y el ser desinteresado parecen ser sinónimos. En este sentido, Raskólnikov, que asesina y saquea a la vieja usurera, y la prostituta Sonia, e Iván que participa en el asesinato de su padre, son absolutamente desinteresados; la idea del adolescente —el llegar a ser un Rothschild— es también absolutamente desinteresada. Volvamos a repetir: no so trata de calificar el carácter y los actos de una persona de una manera habitual, sino de un indicador de la verdadera participación en la idea de la porsonalidad profunda.

La segunda condición para construir la imagen de la idea en Dostoievski es su profunda comprensión de la naturaleza dialógica del pensamiento humano, de la naturaleza dialógica de la idea. Dostoievski supo descubrir ver y mostrar la esfera auténtica de la vida de una idea. La idea no vive en una conciencia individual y aislada de un hombre: viviendo sólo en ella, degenera y muere. La idea empieza a vivir, esto es, a formarse, desarrollarse, a encontrar y renovar su expresión verbal, a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con ideas *ajenas*. El pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero, es decir, una idea, sólo en condiciones de un contacto vivo con el pensamiento ajeno encarnado en la voz ajena, es decir, en la conciencia ajena expresada por la palabra. La idea se origina y vive en el punto de contacto de estas voces-conciencias.

La idea —tal como la *veía* Dostoievski artista— no es una formación subjetiva, individualmente psicológica, con una "residencia permanente" en la cabeza de una persona; la idea es interindividual e intersubjetiva, la esfera de su existencia no es la conciencia individual sino la comunicación dialógica *entre* conciencias. La idea es un *acontecimiento vivo* que tiene lugar en el punto del encuentro dialógico de dos o varias conciencias. La idea en este sentido se asemeja a la *palabra* con la que se une dialécticamente. Igual que la palabra, la idea quiere ser oída, comprendida y "respondida" por otras voces desde otras posiciones. Igual que la palabra, la idea es dialógica por naturaleza, y el monólogo es únicamente una forma convencional de su expresión, constituida con base en el mismo monologismo ideológico de la época moderna que ya hemos caracterizado.

Dostoievski veía y representaba artísticamente la *idea* justo como un acontecimiento vivo que se lleva a cabo entre conciencias-voces. Este descubrimiento artístico de la naturaleza dialógica de la idea, de la conciencia y de toda vida humana iluminada por ésta

(y por consiguiente participante de alguna manera de una idea) fue lo que lo transformó en un gran artista de la idea.

Dostoievski jamás expone las ideas predeterminadas en una forma monológica, y tampoco muestra su devenir *psicológico* dentro de *una* conciencia individual. Tanto en uno como en otro caso las ideas dejarían de ser imágenes vivas.

Recordemos, por ejemplo, el primer monólogo interno de Raskólnikov, cuyos fragmentos hemos citado en el capítulo anterior. Allí no hay ningún devenir psicológico dentro de *una* conciencia cerrada. Por el contrario, la conciencia del solitario Raskólnikov llega a ser la arena de lucha de otras voces; los acontecimientos de los últimos días (la carta de la madre, el encuentro con Marmeládov), al reflejarse en su conciencia, tomaron en ella la forma de un diálogo más intenso con los interlocutores ausentes (con la hermana, con la madre, con Sonia y otros), y él trata de "solucionar la idea" precisamente en el marco de este diálogo.

Raskólnikov, aún antes de que se iniciara la acción de la novela, había publicado en un periódico un artículo, donde exponía los fundamentos de su idea. Dostoievski nunca expone este artículo de una manera monológica. Por primera vez conocemos su contenido y, consiguientemente, la idea principal de Raskólnikov en un diálogo que entabla con Porfirii, intenso y tremendo para él (en el diálogo también participan Razumijin y Zamiótov). Al principio, es Porfirii quien expone el artículo, y lo hace de un modo intencionadamente exagerado y provocativo. Esta exposición internamente dialogizada se interrumpe todo el tiempo por las preguntas dirigidas a Raskólnikov y por las réplicas de éste. Después el mismo Raskólnikov expone su artículo, mientras que Porfirii siempre lo interrumpe con sus preguntas provocadoras y sus observaciones. La propia exposición de Raskólnikov está impregnada de una polémica interna con el punto de vista de Porfirii y de sus seme-

jantes. También Razumijin introduce sus réplicas. Como resultado, la idea de Raskólnikov se nos presenta en la zona interindividual de la lucha intensa entre varias conciencias individuales, mientras que el aspecto teórico de la idea se relaciona indisolublemente con las últimas posiciones vitales de los participantes del diálogo.

La idea de Raskólnikov revela en este diálogo sus diversas facetas, matices, posibilidades, y establece diferentes interrelaciones con otras posiciones vitales. La idea, perdiendo su acabado monológico teóricamente abstracto que se centraba en una *sola* conciencia, adquiere una complejidad contradictoria y las múltiples facetas de una idea-fuerza que se origina, vive y actúa dentro del gran diálogo de la época y hace eco de ideas similares pertenecientes a otras épocas. Nos enfrentamos a una *imagen de la idea.*

La misma idea de Raskólnikov vuelve a aparecer en sus no menos intensos diálogos con Sonia; en ellos ya posee otra tonalidad, iniciando un contacto dialógico con otra posición vital sumamente fuerte e íntegra, la posición de Sonia, y por lo mismo pone de manifiesto sus otras facetas y posibilidades. Después escuchamos la misma idea en la exposición dialogizada de Svidrigáilov, en su diálogo con Dunia. Pero en este caso, en la voz de Svidrigáilov, que es uno de los dobles paródicos de Raskólnikov, la idea suena de una manera muy diferente y nos ofrece su lado inverso. Finalmente, a lo largo de toda la novela la idea de Raskólnikov entra en contacto con varios fenómenos vitales, y se pone a prueba, se verifica, se afirma o se refuta por ellos. De esto ya hemos hablado en el capítulo anterior.

Recordemos además la idea de Iván Karamázov de que "todo es permitido" si no hay inmortalidad del alma. ¡Qué vida dialógica más intensa tiene esta idea a lo largo de la novela *Los hermanos Karamázov,* qué voces más heterogéneas la adoptan, en qué contactos dialógicos más inesperados se ve involucrada!

Ambas ideas (la de Raskólnikov y la de Iván Karamázov) reflejan otras, así como en la pintura un tono determinado pierde su pureza abstracta gracias a los reflejos de los tonos que lo rodean; así, en cambio, empieza a vivir una vida auténticamente pictórica. Si estas ideas se extraen de la esfera dialógica de su existencia y si se les da una forma monológicamente acabada y teórica, ¡qué construcciones ideológicas tan endebles y tan fáciles de refutar aparecerían!

Siendo artista, Dostoievski no creaba sus ideas como las crean los filósofos o los científicos: solía crear las imágenes vivas de las ideas, encontradas, oídas, a veces adivinadas en la *realidad misma*, es decir, se trataba de las ideas que ya vivían o empezaban a entrar en la vida como ideas de fuerza. Dostoievski poseía un don genial de oír el diálogo de su época o, más exactamente, de escuchar a su época como un diálogo enorme, captando en ella no solamente las voces aisladas sino ante todo, justamente, las *relaciones dialógicas* entre voces, su *interacción dialógica*. También oía las voces dominantes, reconocidas y altisonantes de la época, es decir, las ideas preponderantes, principales (oficiales o no oficiales), y asimismo las voces todavía débiles, las ideas que aún no se manifestaban, junto con las ideas implícitas que nadie aparte de él llegaba a escuchar y las ideas que apenas empezaban a madurar, los embriones de las futuras visiones del mundo. "Toda la realidad —escribió Dostoievski— no se agota por lo existente, porque una parte enorme de ella consiste en la *palabra todavía implícita y no expresada*".[2]

[2] *Zapisnyie tetradi F. M. Dostoievskogo*, Moscú-Leningrado, Academia, 1935, p. 179. De ello habla muy bien, basándose en las palabras de Dostoievski, L. P. Grossman: "Un artista 'oye, presiente, incluso ve' que 'surgen y van llegando los elementos nuevos que esperan la palabra nueva'. Escribió mucho más tarde Dostoievski: es necesario captarlas y expresarlas" (L. P. Grossman, "Dostoievski como artista", en *Tvorchestvo F. M. Dostoievskogo*, p. 366).

En el diálogo de su tiempo, Dostoievski percibía también las resonancias de las voces-ideas del pasado, tanto próximo (los años treinta o cuarenta) como alejado. Como hemos dicho, trataba de oír también las voces del futuro, queriendo adivinarlas según el lugar que se les asignaba en el diálogo del presente, así como se puede presentir la réplica por venir pero aún no pronunciada de un diálogo ya en curso. De esta manera, en el plano de la actualidad se encontraban y discutían el pasado, el presente y el futuro.

Insistimos en que Dostoievski jamás formaba las imágenes de sus ideas de la nada, jamás la inventaba como tampoco un pintor inventa a las personas que representa, sino que las sabía oír o adivinar en la realidad existente. Por eso, para las imágenes de ideas en sus novelas, así como para las de sus héroes, se pueden encontrar y señalar determinados *prototipos:* por ejemplo, las ideas de Max Stirner (en *El único y su propiedad)* y las de Napoleón III (en *Historia de Julio César;* 1865)[3] fueron prototipos de las de Raskólnikov; otro de estos prototipos de las ideas de Piotr Verjovenski lo fue el *Catecismo del revolucionario;*[4] las ideas de Chadáiev y Herzen[5] fueron prototipo de las de Versílov (en *El adolescente),* etc. No todos estos prototipos de Dostoievski se han encontrado y señalado hasta el momento. Subrayamos que no se trata de las "fuentes" de Dostoievski (aquí este término sería impropio), sino precisamente de los *prototipos* de las imágenes de ideas.

Dostoievski no copiaba ni describía sus prototipos,

[3] Este libro, que había aparecido cuando Dostoievski estaba trabajando en *Crimen y castigo,* dejó una gran resonancia en Rusia. Véase acerca de ello el trabajo de F. I. Ievnin, "La novela *Crimen y castigo*", en *Tvorchestvo F. M. Dostoievskogo,* pp. 153-157.

[4] Véase el trabajo de F.I. Ievnin, "La novela *Demonios*", en la misma compilación, pp. 228-229.

[5] Véase A. S. Dolinin, *V tvorcheskoi laboratorii Dostoievskogo* [En el laboratorio de trabajo de Dostoievski], Moscú, Sovetski pisatel', 1974.

sino que solía reelaborarlos libre y creativamente en imágenes de las ideas artísticamente vivas, igual como procede un artista con sus prototipos humanos. Antes que nada, destruía la forma monológica cerrada de las ideas prototípicas y las incluía en el gran diálogo de sus novelas, en donde empezaban a vivir una nueva vida del acontecimiento artístico.

Siendo un artista, Dostoievski descubría en la imagen de una u otra idea no solamente los rasgos históricos reales que existían en el prototipo (por ejemplo, en la *Historia de Julio César* de Napoleón III), sino también sus *posibilidades*, que es lo más importante para una imagen artística. Dostoievski en tanto que artista adivinaba a menudo de qué manera se desarrollaría y actuaría una idea determinada cambiando las condiciones, qué inesperada dirección podrían seguir su desarrollo posterior y su transformación. Para ello, Dostoievski solía ubicar la idea sobre el límite de las conciencias dialógicamente cruzadas. Solía poner juntas tales ideas y visiones del mundo que en la propia realidad estarían absolutamente desunidas y sordas una con respecto a otra, y las hacía discutir. Estas ideas recíprocamente alejadas eran marcadas con una especie de línea intermitente hasta el punto de su cruce dialógico. Pronosticaba, de esta manera, los futuros encuentros dialógicos de las ideas aún desligadas. Preveía las nuevas combinaciones de ideas, la aparición de las nuevas voces-ideas y los cambios en la correlación de todas estas voces —ideas en el diálogo universal—. Es por eso que este diálogo, a la vez ruso y universal, que suena en las obras de Dostoievski, entre las ideas ya vivas y las que están por nacer, inconclusas y preñadas de nuevas posibilidades, ahora logra involucrar en su juego sublime y trágico las mentes y las voces de sus lectores.

Así, pues, las ideas prototípicas utilizadas en las novelas de Dostoievski, sin perder su plenitud de sentido, cambian su forma de ser: se vuelven imágenes de ideas completamente dialogizadas, e inconclusas monológi-

camente, es decir, se introducen en la esfera de la existencia artística.

Dostoievski no sólo era una artista que escribía novelas y relatos, sino también un pensador social que publicaba artículos en *Vremia* [Tiempo], en *Epoja* [Época]; en el periódico *Grazhdanin* [El ciudadano] publicó una serie de artículos titulados el *Diario de un escritor.* En estos artículos exponía determinadas *ideas* filosóficas, filosófico-religiosas y sociopolíticas, entre otras; las solía expresar como sus *propias* ideas *sostenidas en una forma sistemáticamente monológica* o retórico-monológica (o *propiamente propagandística).* Las mismas ideas las solía explicar en su correspondencia con distintos destinatarios. En los artículos y en las cartas no existen por supuesto las imágenes de las ideas, sino las ideas directas, monológicamente afirmadas.

Sin embargo, las mismas "ideas de Dostoievski" las encontramos también en sus novelas. ¿De qué manera las debemos analizar aquí, es decir, en el contexto de su creación literaria?

Exactamente así como las ideas de Napoleón III en *Crimen y castigo,* con las cuales el pensador Dostoievski está en un total desacuerdo, o como las ideas de Chaadaiev y Herzen en *El adolescente,* las que el pensador Dostoievski compartía; o sea que debemos examinar en sus novelas las ideas del mismo Dostoievski *como ideas prototípicas* de algunas imágenes de ideas (imágenes de las ideas de Sonia, de Myshkin, de Alíoscha Karamázov, de Zósima).

Efectivamente, las ideas de Dostoievski como pensador, al formar parte de su novela polifónica cambian su misma forma y se transforman en imágenes artísticas de ideas: se conjugan en una unidad indisoluble con las imágenes de los hombres (Sonia, Myshkin, Zósima), se liberan de su cerrado monologismo y de su conclusión, se dialogizan plenamente e integran el gran diálogo de la novela *con derechos iguales* junto a otras imágenes de ideas (las de Raskólnikov, de Iván Karamázov y

otros). Es absolutamente inadmisible atribuirles la función de las ideas del autor de una novela monológica. No tienen esta función siendo participantes igualitarias del gran diálogo. Si cierta preferencia de Dostoievski como periodista por algunas ideas e imágenes se manifiesta alguna vez en sus novelas, se hace sentir tan sólo en momentos superficiales (por ejemplo, el epílogo convencionalmente monológico de *Crimen y castigo)* y no es capaz de distorsionar la poderosa lógica artística de la novela polifónica. Dostoievski, como artista, siempre triunfa sobre el Dostoievski publicista sociopolítico.

Así, pues, las ideas del mismo Dostoievski expresadas monológicamente fuera del contexto literario de sus obras (en los artículos, cartas, conversaciones orales), sólo vienen a ser los prototipos de algunas de las imágenes de ideas de sus novelas. Por eso es ilícito sustituir el análisis auténtico del pensamiento artístico polifónico de Dostoievski por la crítica de estas ideas prototípicas monologizadas. Es importante descubrir la *función* de la idea en el mundo polifónico de Dostoievski, y no sólo su *sustancia monológica.*

Para comprender correctamente el principio de representación de la idea en Dostoievski es necesario tomar en cuenta otra particularidad de su ideología formadora. Hablamos antes que nada de aquella ideología que había sido el principio de su visión y representación del mundo, justamente de la ideología formadora, puesto que de ella dependen finalmente también las funciones de diversas ideas abstractas en una obra.

En la ideología formadora de Dostoievski faltaban precisamente los dos elementos principales en los cuales se basa toda ideología: un pensamiento aislado y un sistema objetivo unitario de ideas. En una ideología común existen pensamientos, aseveraciones, postulados aislados que en sí mismos pueden ser correctos o incorrectos, según la relación que establezcan con su objeto e independientemente de su portador. Estos pen-

samientos objetivamente ciertos, que no pertenecen a nadie, forman parte de una unidad sistemática de carácter igualmente objetivo. En una unidad sistemática un pensamiento roza con otro y se relacionan entre sí de acuerdo con su vinculación con el objeto. El pensamiento pertenece al sistema como a la totalidad última; el sistema se forma de pensamientos aislados en tanto que elementos.

En este sentido, la ideología de Dostoievski no conoce el pensamiento aislado ni la unidad sistemática. Para él, la última unidad indivisible no era un pensamiento aislado, limitado por su objeto, ni un postulado o una aserción, sino un punto de vista íntegro, una posición íntegra de una personalidad. En cada pensamiento la personalidad parecía reflejarse en su totalidad. Por eso un conjunto de pensamientos representa un conjunto de posiciones totales, un conjunto de personalidades.

Empleando la paradoja, se podría decir que Dostoievski no pensaba mediante ideas, sino mediante puntos de vista, conciencias, voces. Trataba de percibir y formular todo pensamiento de tal manera que en él se expresara y se revelara el hombre total y, por lo mismo, toda su visión del mundo, de alfa a omega, en forma resumida. Sólo un pensamiento así, que era capaz de concentrar toda una orientación espiritual, llegaba a ser el elemento de su visión artística del mundo; un pensamiento como éste era para él una unidad indivisible; las unidades semejantes ya no constituían un sistema unificado, gracias a un objeto único, sino un acontecimiento concreto, de orientaciones y voces humanas organizadas. En Dostoievski, dos pensamientos son dos hombres, porque no existen pensamientos que pertenezcan a nadie, y todo pensamiento representa un hombre.

En Dostoievski, esta tendencia a percibir cada idea como una posición íntegra, personal, se manifiesta incluso en la estructuración de sus artículos periodísticos. Su manera de desarrollar el pensamiento es siem-

pre igual: lo hace dialógicamonte, pero no mediante un seco diálogo lógico, sino mediante la confrontación de voces íntegras profundamente idealizadas. Incluso en sus artículos polémicos, Dostoievski en realidad no busca convencer, sino que orquesta voces, conjuga orientaciones de sentido, en la mayoría de los casos por medio de un cierto diálogo imaginado.

He aquí la estructuración de un artículo típico de él. En su artículo "El medio" expone al principio una serie de preguntas y suposiciones acerca de los estados psicológicos y de las orientaciones de los jurados, interrumpiendo e ilustrando, como siempre, sus pensamientos con voces y medias voces de personas; he aquí un ejemplo:

> Parece que la sensación general de todos los jurados del mundo, y sobre todo de los nuestros (además de todas las otras sensaciones, por supuesto), debería ser la sensación de poder, o mejor dicho, de autocracia. Es una sensación siempre sucia, es decir, en caso de que predomine sobre las demás... Yo soñaba con sesiones en las que participarían casi en su mayoría, por ejemplo, los campesinos, los siervos de ayer. Al fiscal, los abogados se les dirigirían con adulaciones y halagos, mientras que nuestros campesinos quedarían quietos y callados: "Para que vean que ahora, si quiero, absuelvo, y si no quiero, los mandaré a la misma Siberia..."
>
> "Simplemente, da lástima destruir el destino ajeno, también son hombres. El pueblo ruso es compasivo" —resuelven otros, como a veces me ha tocado oír.

Después, Dostoievski procede directamente a orquestar su tema con la ayuda de un diálogo imaginario.

> —Incluso suponiendo —se me figura una voz— que sus fundamentos firmes (o sea, los fundamentos cristianos) sigan siendo los mismos y que ante todo haya que ser ciudadano y sostener la bandera, etc., como usted lo ha dicho, suponiendo todavía sin discusión, piense usted, ¿de dónde aparecerían aquí los ciudadanos? ¡Reflexione

en lo que tuvimos apenas ayer! Los derechos civiles (¡y qué derechos!) parece que le llovieron del cielo a nuestro campesino. Lo apachurraron y por lo pronto son para él una carga, un yugo.

—Desde luego, hay cierta verdad en su observación —le contesto a la voz, desalentado—, pero el pueblo ruso siempre...

—¿El pueblo ruso? Permítame —me dice otra voz—; aquí dicen que los dones le llovieron del cielo y lo apachurraron. Pero es que él, quizá, no sólo perciba que ha recibido tanto poder como un regalo, sino que también sienta que además lo haya recibido gratis, es decir, que por lo pronto no lo merezca... (Prosigue el desarrollo de este punto de vista.)

Es una voz en parte eslavófila —estoy considerando yo para mis adentros—. Es una idea realmente consoladora, y la conjetura acerca de la sumisión del pueblo frente al poder recibido como don y ofrecido a un "indigno" es, por supuesto, más brillante que la conjetura sobre el deseo de "molestar al fiscal"... (El desarrollo de la respuesta.)

—Vaya, vaya —se me figura una voz cáustica—. Usted parece atribuirle al pueblo la moderna filosofía del medio, ¿y de qué modo le habrá llegado? Porque estos doce jurados a veces todos son campesinos, y cada uno de ellos considera como pecado mortal comer carne durante la cuaresma. ¿Por qué no los acusa usted directamente de tener ciertas tendencias sociales?

Por supuesto, cómo podrían entender ellos la teoría del medio —delibero yo—; claro que todos ellos no podrían, y sin embargo las ideas se transmiten por el aire, en la idea hay algo penetrante...

—¡Vamos! —se carcajea la voz cáustica.

—¿Y qué tal si nuestro pueblo se inclina sobre todo por la doctrina del medio, incluso por su esencia, por sus, digamos, tendencias eslavas? ¿Y si él representa precisamente el mejor material en Europa para ciertos propagandistas? La voz cáustica ríe a carcajadas aún más intensamente, pero parece bastante falsa.[6]

[6] F. M. Dostoievski, *Obras completas* (en ruso), t. XI, pp. 11-15.

El dosarrollo posterior del tema se estructura con base en semivoces, en el material de escenas cotidianas concretas y en situaciones vitales que tienen como finalidad última la de caracterizar alguna posición humana: la del criminal, la del abogado, la del jurado, etcétera.

De este modo se estructuran muchos artículos periodísticos de Dostoievski. Su pensamiento siempre se cuela por medio de un laberinto de voces, semivoces, palabras ajenas, gestos de los otros. Nunca trata de probar sus postulados basándose en otros postulados abstractos ni combina las ideas según su tema, sino que confronta las posturas y entre ellas construye su propia orientación.

Desde luego, en los artículos periodísticos esta particularidad formadora de la ideología de Dostoievski no puede ponerse de manifiesto con suficiente profundidad. Aquí es simplemente una forma de exposición. El monologismo del pensamiento, por supuesto, no puede ser superado aquí. La publicística ofrece para ello las condiciones menos favorables. Sin embargo, también aquí Dostoievski no sabe ni quiere soparar la idea del hombre, de la enunciación viva, para relacionarla con otra idea en un plano puramente impersonal y objetivo. Mientras que una posición ideológica común observa en el pensamiento su significado objetivo, su propósito superficial, Dostoievski ante todo ve sus raíces humanas; para él, el pensamiento es bilateral y ambos lados, según Dostoievski, no pueden ser separados ni siquiera de manera abstracta porque todo su material se desenvuelve frente a él como una serie de posiciones humanas. Su camino no se traza de un pensamiento a otro, sino de una posición a otra. Para él, pensar significa interrogar y escuchar, poner a prueba las posiciones, conjugando unas y desenmascarando otras. Hay que subrayar que en el mundo de Dostoievski también el *estar de acuerdo* implica un diálogo, es decir, jamás lleva a una *fusión* de voces y de verdades en una verdad *impersonal*, como sucede en el mundo monológico.

Es característico que en las obras de Dostoievski no existan en absoluto ideas, situaciones y fórmulas *aisladas* del tipo de sentencias, máximas, aforismos, etc., los cuales, al ser separados del contexto y de la voz, conservarían también en una forma impersonal su significado. Pero cuántas ideas aisladas semejantes pueden ser puestas de relieve (lo cual suele hacerse) en las novelas de L. Tolstoi, Turguenev, Balzac y otros: se encuentran dispersas tanto en los discursos de los personajes como en el del autor; separadas de la voz, siguen conservando toda la plenitud de su significado aforístico impersonal.

En la literatura del neoclasicismo y de la Ilustración fue elaborado un tipo especial de pensamiento aforístico, es decir, de un pensamiento que funciona mediante ideas aisladas, redondeadas y autosuficientes, independientes del contexto en su misma concepción. Otro tipo de pensamiento aforístico fue elaborado por los románticos.

Estos tipos de pensamiento le eran sobre todo ajenos y hostiles a Dostoievski. Su visión formadora del mundo no conoce la *verdad impersonal,* y en *sus* obras no hay verdades impersonales aislables. En ellas tan sólo existen las voces-ideas, íntegras e indivisibles, las voces que son puntos de vista que tampoco pueden ser aislados sin distorsionar su naturaleza del tejido dialógico de la obra.

Es cierto que Dostoievski crea personajes que representan la línea epigonal del pensamiento aforístico que se había formado en la alta sociedad, pero son más bien maestros de charla aforística que arrojan sentencias triviales y máximas como, por ejemplo, el viejo príncipe Sokolski *(El adolescente).* También Versílov, aunque de una manera periférica, puede ser incluido en ese tipo de personajes. Los aforismos mundanos siempre están objetivados, por supuesto. Pero en Dostoievski existe un personaje muy especial que es Stepán Trofímovich Verjovenski. Es un epígono de las tendencias más elevadas del pensamiento aforístico: el pensamiento de la

Ilustración y el romántico. Dice tantas verdades aisladas precisamente porque no tienen una idea dominante que determine el núcleo de su personalidad, no posee *su propia* verdad sino tan sólo verdades impersonales aisladas. A la hora de la muerte, este personaje determina su actitud hacia la verdad de la siguiente manera:

> Querida, toda mi vida he estado mintiendo. Incluso cuando decía la verdad. Yo nunca hablé para encontrar la verdad, sólo hablé para mí, yo siempre lo supe, pero apenas ahora lo veo... (t. VII, p. 578 de la ed. rusa).

Todos los aforismos de Stepán Trofímovich carecen de una plenitud de sentido fuera del contexto, están objetivados en una u otra medida y la ironía del autor deja su sello en ellos (es decir, son bivocales).

En los diálogos expresos de los personajes de Dostoievski tampoco aparecen los pensamientos y situaciones aisladas. Jamás discuten acerca de algunos *puntos aislados,* sino acerca de los *enfoques integrales,* incluyendo a sí mismos y a toda su idea en la réplica más insignificante. Casi nunca desintegran ni analizan su postura ideológica integral.

También en el gran diálogo de la novela, las voces separadas y sus mundos se contraponen como totalidades indivisibles no desmembradas, sin la ordenación por puntos y postulados aislados.

En una de sus cartas a Pobedonóstsev, con motivo de la novela *Los hermanos Karamázov,* Dostoievski caracteriza excelentemente su método de contraposiciones dialógicas integrales:

> Como respuesta a todo este *aspecto negativo* he destinado este sexto libro, *El clérigo ruso,* que aparecerá el 31 de agosto. Por eso me preocupa precisamente en el sentido de si resulta una respuesta *suficiente.* Tanto más que *no es una respuesta directa* a unos *postulados expresados punto por punto desde antes* (en el *Gran Inquisidor* y antes), sino tan sólo una indirecta. Aquí aparece

algo directa (e inversamente) opuesta a la visión del mundo antes expresada, y no de acuerdo con los puntos teóricos sino, digamos, en un cuadro artístico *(Pis'ma,* t. IV, p. 109).

Los rasgos analizados en la ideología formadora de Dostoievski determinan todos los aspectos de su creación polifónica.

Como resultado de este enfoque ideológico, a Dostoievski no se le presenta un mundo de objetos iluminado y ordenado por su pensamiento monológico, sino un mundo de conciencias que se interpretan mutuamente, un mundo de posturas humanas significativas y conjugadas. Busca entre estas posturas una orientación más autorizada y no la percibe como su propio pensamiento verdadero, sino como a otro hombre verdadero con su palabra. La solución de las búsquedas ideológicas se le aparece en la imagen de un hombre ideal o en la de Cristo. Esta imagen o esta voz superior deberían coronar el mundo de las voces, organizarlo y someterlo. El último criterio ideológico de Dostoievski es precisamente la imagen del hombre y su voz que es ajena al autor: no se trata de la fidelidad a sus convicciones ni de la certeza de las convicciones mismas *in abstracto,* sino precisamente de la fidelidad a una imagen del hombre que tenga autoridad.[7]

Como respuesta a Kavelin, Dostoievski anota en su libreta:

Es insuficiente determinar la moralidad por la lealtad respecto a sus convicciones. Además, hay que plantearse constantemente la pregunta: ¿son correctas mis convic-

[7] Por supuesto, aquí no estamos hablando sobre la imagen concluida y cerrada de la realidad (tipo, carácter, temperamento), sino de la imagen abierta de la palabra. Una imagen ideal semejante que tuviese autoridad, a la que no se le contempla sino a la que se le sigue, se le presentaba apenas a Dostoievski como la finalidad última de sus concepciones literarias, pero en su obra esta imagen jamás se realizó.

ciones? La verificación es siempre la misma: Cristo. Pero aquí ya no se trata de la filosofía, sino de la fe; y la fe es de color rojo...

No puedo reconocer como hombre moral a uno que quemase a los herejes, puesto que no reconozco su tesis acerca de que la moralidad es el acuerdo con sus convicciones internas propias. Ésta es apenas la *honradez* (es rica la lengua rusa), pero no la moralidad. El ejemplo moral e ideal para mí es Cristo. Pregunto: ¿él quemaría a los herejes? No. Entonces, el quemar a los herejes es un acto inmoral...

Cristo se equivocó —¡esto está demostrado!—. Este sentimiento fervoroso me dice: mejor me quedo con el error, con Cristo, que con ustedes...

La vida viva los ha abandonado, sólo quedan fórmulas y categorías, y usted parece estar contento de ello. Dizque hay más tranquilidad (es pereza)...

Dice usted que sólo es moral el actuar por convicción. ¿Y de dónde lo ha sacado usted? Yo no le voy a creer directamente y, al contrario, diré que es inmoral el actuar según las convicciones. Y usted, por supuesto, jamás me podrá refutar.[8]

Lo que nos importa en estos pensamientos no es la profesión de fe cristiana de Dostoievski por sí misma, sino las *formas* vivas de su pensamiento ideológico y artístico que alcanza aquí su conciencia y expresión más nítida. Prefiere permanecer con el error, pero con Cristo, es decir, sin la verdad en el sentido teórico de la palabra, sin la verdad como fórmula, sin la verdad como postulado. Es muy característica la *interrogación* dirigida a una imagen ideal (¿cómo actuaría Cristo?), es decir, la orientación dialógica interna con respecto a él, no la fusión con él, sino el hecho de seguirlo.

La desconfianza hacia las convicciones y hacia su función monológica habitual, la búsqueda de la verdad no como de la conclusión de la propia conciencia de uno, y en general no en el contexto monológico de la

[8] *Biografia, pis'ma i zametki iz zapisnoi knizhki F. M. Dostoievskogo*, pp. 371, 372 y 374.

conciencia propia, sino en una imagen autorizada del otro hombre, la orientación hacia la voz ajena, hacia la palabra ajena, son características de las ideologías formadoras de Dostoievski. La idea del autor, su pensamiento, no deben llevar en la obra la función que ilumine plenamente el mundo representado, sino que deben formar parte del último como imagen del hombre, como postura entre otras posturas, como palabra entre otras palabras. Esta postura ideal (la palabra ideal) y su posibilidad, deben estar frente a uno pero sin matizar la obra como un tono ideológico personal del autor.

En el plan de la *Vida de un gran pecador* existe el siguiente pasaje muy significativo:

> [...] Las primeras páginas: 1° El tono. 2° Condensar las ideas con arte y concisión.
>
> Nota primera: El *tono* de narración es una *biografía;* es decir, aunque no en nombre del autor, pero ceñido, sin escatimar explicaciones, aunque poniéndolo todo en escena. (Aquí es menester armonía.) La *sequedad* de la descripción debe ser, en algunos pasos, la misma del *Gil Blas.* En los pasos de efecto y dramáticos no poner, *en apariencia,* ningún peso.
>
> Pero también ha de hacerse visible la idea dominante de la biografía, es decir, no ha de explicarse con palabras, debiendo quedar siempre como en enigma; sin embargo, el lector debe ver siempre que esa idea no es buena, siendo tan principal la biografía, que vale la pena incluso empezar desde la más tierna infancia. También por la *elección de las cosas de que se hable* y de todos los hechos, *se subrayará siempre algo y se sacará siempre en primer término al hombre futuro, irguiéndolo sobre un pedestal.*[9]

La "idea dominante" se marca en la concepción de cada novela de Dostoievski. En sus cartas subraya a menudo la importancia excepcional que tiene para él la idea principal. Acerca de *El idiota,* escribe en una carta

[9] *Obras completas,* Aguilar, t. III, p. 1606.

a Strájov: "Hay mucho en la novela escrito a vuela pluma, mucho harto prolijo y malogrado; pero también hay en ella mucho logrado. Defiendo, no mi novela, sino mi idea".[10] Acerca de *Demonios*, escribe a Maikov: "¡Este no es ningún buñuelo, sino la idea más querida y más rancia! Naturalmente que lo echaré a perder; pero ¡qué hacerle!"[11] Pero la función de la idea dominante es muy específica incluso en los proyectos. No sobrepasa los límites del gran diálogo ni lo concluye. Sólo debe dirigir la selección y la disposición del material ("la elección de las cosas de que se hable"), y ese material son voces y puntos de vista ajenos, y entre ellos "se sacará siempre en primer término al hombre futuro, irguiéndolo sobre un pedestal".[12]

Ya hemos dicho que la idea representa el habitual principio monológico de la visión del mundo únicamente en los personajes. Entre ello se distribuye todo aquello que puede servir como expresión inmediata y apoyo para la idea. El autor se enfrenta al héroe, a su voz pura. En Dostoievski no hay representaciones objetivas del medio ambiente, de la vida cotidiana, de las cosas, es decir, de todo lo que podría apoyar al autor. Este mundo tan heterogéneo de cosas y relaciones cosificadas que forma parte de las novelas de Dostoievski se da a través de los personajes, dentro de su espíritu y su tono. El autor como portador de una idea propia no entra en contacto directo con cosa alguna, sólo con los

[10] *Ibid.*, p. 1654.
[11] *Ibid.*, p. 1657.
[12] Dostoievski escribe en una carta a Maikov: "Quiero hacer de Tijón Zadonski la figura principal del segundo libro, por supuesto bajo otro nombre, pero también el prelado viviría en el monasterio, descansando... Ojalá pueda representar una figura majestuosa, positiva, santa. Aquí ya no se trataría de un Kostanzhoglo, no de aquel alemán, no recuerdo su apellido, en *Oblómov*, ni tampoco los Lopujov o los Rajmétov. *Claro, no voy a inventar nada.* Sólo voy a representar a Tijón, al que acepté desde hace mucho tiempo en mi corazón con entusiasmo" (*Pis'ma* [Cartas], t. II, Moscú, Goslitizdat, 1959, p. 264).

hombres. Es absolutamente comprensible que ni el *leitmotiv* ideológico ni la conclusión ideológica que transforman su material en un objeto son posibles en este mundo de sujetos.

Dostoievski escribe en 1878 en una de sus cartas:

> Agregue aquí, aparte de todo esto [se acaba de tratar de que el hombre no se somete a la ley general de la naturaleza. M. B.], mi *yo* que tiene conciencia de todo. Si tiene esa conciencia, o sea, la de toda la tierra y de su axioma [ley de autoconservación. M. B.], entonces, este *yo* mío está por encima de todo aquello, al menos; no cabe tan sólo dentro de aquello sino que parece colocarse aparte, por encima de todo, juzgándolo y conociéndolo... Pero en este caso mi *yo* no sólo no se sujeta al axioma terrenal, a la ley terrenal, sino que sale de ellos, tiene una ley por encima de ellos.[13]

Sin embargo, Dostoievski no hizo una aplicación monológica de esta apreciación eminentemente idealista de la conciencia. El *yo* que conoce y que juzga el mundo como objeto no aparece aquí en singular sino en plural. Dostoievski había superado el solipsismo. La conciencia idealista no se le atribuye a él, sino a sus héroes, y no a uno solo sino a todos. En el centro de su creación, en el lugar de la relación del *yo* que conoce y juzga al mundo, se coloca el problema de relaciones mutuas; es que estos *yo* se conocen y se juzgan mutuamente.

[13] F. M. Dostoievski, *Pis'ma,* t. IV, p. 5.

IV. EL GÉNERO, EL ARGUMENTO Y LA ESTRUCTURA EN LAS OBRAS DE DOSTOIEVSKI

Aquellos rasgos de la poética de Dostoievski que hemos señalado en los capítulos anteriores presuponen, por supuesto, un tratamiento totalmente nuevo de los aspectos del género, argumento y estructura en su obra. Ni el personaje ni la idea ni el mismo principio polifónico caben en la forma genérica o temático-estructural de la novela biográfica, psicológico-social, costumbrista y familiar, es decir, las formas predominantes en la literatura de su tiempo, trabajadas por sus coetáneos Turguenev, Goncharov, L. Tolstoi, etc. En comparación con sus obras, la de Dostoievski pertenece a un tipo genérico absolutamente nuevo y ajeno a ellos.

El argumento de una novela biográfica no se adecua al héroe de Dostoievski porque se apoya en el determinismo social y caracterológico y on la total realización vital del personaje. Debe existir una profunda unidad orgánica entre el carácter del héroe y el argumento de su vida. En esta unidad se fundamenta la novela biográfica. El héroe y el mundo objetivo que lo rodea deben estar hechos de una sola pieza. El héroe de Dostoievski, en este sentido, no está realizado ni lo puede hacer. No puede tener un argumento biográfico normal. Los mismos personajes suenan vanamente, queriendo realizarse e iniciarse en un argumento normal de la vida. El deseo de realización de un soñador, originado por la idea del "hombre del subsuelo" y del "héroe de una familia casual", es uno de los temas más importantes en Dostoievski.

La novela polifónica de Dostoievski se estructura

sobre una base argumental y composicional diferente y se relaciona con otras tradiciones genéricas en el desarrollo de la prosa literaria europea.

La crítica a menudo relaciona las particularidades de la obra de Dostoievski con las tradiciones de la novela europea de aventuras. En ello hay una parte de verdad.

Entre el héroe de una novela de aventuras y el de Dostoievski existe una semejanza formal muy importante para la estructuración de la novela. No se puede decir quién es el héroe de aventuras; no posee cualidades sociales típicas o caracterológico-individuales firmes con las cuales se pueda construir una imagen estable de su carácter, de su tipo o de su temperamento. Un personaje que poseyera estas características cargaría el argumento, limitando sus posibilidades. Cualquier cosa le puede pasar a un personaje de aventuras, y puede llegar a ser cualquier cosa. Él tampoco es sustancia sino la pura función de aventuras y andanzas. Un héroe de aventuras es tan inconcluso y no predeterminado por su imagen como un héroe de Dostoievski.

Ciertamente, se trata de una semejanza externa y muy general. Pero es suficiente para que los personajes de Dostoievski puedan llegar a ser posibles portadores de un argumento de aventuras. El círculo de relaciones que puedan establecer los héroes y de acontecimientos en los que puedan participar, no se predetermina ni se limita por su carácter ni por el mundo social en que podrían realizarse verdaderamente. Es por eso que Dostoievski pudo utilizar tranquilamente los procedimientos más extremos y consecuentes, no sólo de una alta novela de aventuras, sino que también aprovechó los de la novela de folletín. Su héroe no excluye nada de su vida aparte de una cosa: la decencia social de un héroe plenamente realizado de la novela familiar o biográfica.

Es por eso que Dostoievski menos que nadie podía seguir o acercarse esencialmente a Turguenev, a Tolstoi

o a los representantes de la novela biográfica de Europa occidental. Pero todo tipo de novela de aventuras deja una profunda huella en su obra.

> Antes que nada, él reprodujo —dice Grossman—, por única vez en la historia de la novela clásica rusa, las fábulas características de la literatura de aventuras. Los trazos tradicionales de la novela de aventuras europea le sirvieron a Dostoievski más de una vez como esbozos para la construcción de sus intrigas.
>
> Utilizó incluso los patrones de este género literario. En un apuro de trabajo, se dejaba seducir por los argumentos de aventuras más corrientes, muy usados por los autores de la novela trivial y por los narradores de folletín.
>
> Parece que no existe ni un solo atributo de la vieja novela de aventuras que no hubiese usado Dostoievski. Además de los crímenes misteriosos y catástrofes en masa, de títulos y fortunas inesperadas, encontramos en él el rasgo más típico del melodrama: las andanzas de aristócratas por los barrios bajos y su amistad con los bajos fondos de la sociedad. Entre los héroes de Dostoievski, este rasgo no sólo le pertenece a Stavroguin. Es igualmente característico del príncipe Valkovski, del príncipe Sokolski e incluso, en parte, del príncipo Myshkin.[1]

Pero, ¿para qué quiso Dostoievski echar mano del mundo de aventuras? ¿Qué funciones tiene este mundo en la totalidad de su concepción artística?

Al contestar esta pregunta, Leonid Grossman señala tres funciones principales del argumento que estamos tratando. En primer lugar, con la introducción del mundo de aventuras se logra un gran interés por la narración misma que le facilitaba al lector el difícil camino por el laberinto de las teorías filosóficas, de imágenes y relaciones humanas que constituyen una novela. En segundo lugar, en la novela de folletín Dos-

[1] Leonid Grossman, *La poética de Dostoievski* (en ruso), ed. cit., pp. 53, 56 y 57.

toievski encontró una "chispa de simpatía por los humillados y ofendidos que se percibe detrás de todas las aventuras de los indigentes que encuentran felicidad y de los niños abandonados y salvados". Finalmente, y en ello se dejó ver su rasgo más característico, "el deseo de introducir lo excepcional en lo cotidiano, de fundir, según el principio romántico, lo sublime con lo grotesco y llevar los fenómenos de la realidad cotidiana hasta los confines de lo fantástico".[2]

Es imposible estar en desacuerdo con Grosmman en cuanto a que todas estas funciones de las novelas de Dostoievski sean propias del material de aventuras. No obstante, nos parece que el problema no se agota con indicarlo. La diversión jamás había sido el propósito independiente para Dostoievski, ni tampoco lo fue el principio romántico de fusionar lo sublime y lo grotesco, lo excepcional y lo cotidiano. Si los autores de novelas de aventuras, al introducir los bajos fondos, presidios y hospitales, realmente habían abierto el camino para la novela social, Dostoievski disponía de ejemplos de novela auténticamente social: social y psicológica, cotidiana, biográfica, los cuales, sin embargo, no fueron aprovechados por él. Grigoróvich y otros autores que se habían iniciado junto con Dostoievski presentaron el mismo mundo de humillados y ofendidos siguiendo otros ejemplos.

Las funciones señaladas por Grossman son secundarias. Lo principal y lo básico no está constituido por ellas.

El argumento de la novela psicológico-social, cotidiana y biográfica, vincula a un personaje con otro, no como a un hombre con otro hombre, sino como al padre con su hijo, al marido con su mujer, a un rival con otro, al amante con su amada, o como al terrateniente con el campesino, como al propietario con el proletario, como a un burgués acomodado con un vagabundo, etc. Las

[2] *Ibid.*, pp. 61 y 62.

relaciones familiares, cotidianas y biográficas, socialmente estamentales y socialmente clasistas, representan un fundamento sólido y plenamente determinante de todos los nexos argumentales; lo gratuito, en este caso, se excluye. El héroe se inicia en el argumento como un hombre encarnado y estrictamente localizado en la vida, en el marco concreto e impermeable de su clase o estamento, de su situación familiar, de su edad, de sus propósitos biográficos. Su *humanidad* está tan concretizada y especificada por el lugar que ocupa en la vida, que en sí misma carece de influencia determinante sobre las relaciones argumentales. Sólo puede manifestarse en el rígido marco de estas relaciones.

Los personajes se distribuyen de acuerdo con el argumento y sólo pueden reunirse sobre un terreno concreto y determinado. Sus relaciones mutuas se constituyen por él y se concluyen en él mismo. Sus autoconciencias y sus conciencias en tanto que personas no pueden relacionarse esencialmente entre sí fuera del argumento. Este último no puede ser jamás, en este caso, un simple material para una comunicación extraargumental de las conciencias, puesto que el héroe y el argumento están hechos de una misma pieza. Los héroes como tales se originan gracias al argumento. Éste no es solamente su ropaje externo, sino su cuerpo y su alma. Y a la inversa: su cuerpo y alma sólo pueden manifestarse esencialmente en él.

Por el contrario, un argumento de aventuras es precisamente tan sólo el ropaje que encubre al héroe, ropaje que puede ser cambiado por él en cualquier momento. Un argumento de aventuras se apoya precisamente, no en aquello que representa el personaje y el lugar que ocupa en la vida, sino más bien en lo que él no representa y que desde el punto de vista de toda realidad existente no está predeterminado y resulta inesperado. El argumento de aventuras no se fundamenta en situaciones existentes y estables (familia, sociedad, biografía), sino que se desarrolla a pesar de ellas. Una

situación de aventura es aquella en la que puede caer cualquier hombre como tal. Es más, un argumento de aventuras aprovecha cualquier ubicación social estable no como forma vital conclusiva, sino como "situación". Así, un aristócrata de una novela de folletín no tiene nada que ver con el aristócrata de una novela social de tipo familiar. El aristócrata de la novela de folletín representa la situación en que ha quedado el hombre. El hombre actúa, en traje de aristócrata, como hombre: dispara, comete crímenes, escapa de sus enemigos, supera los obstáculos, etc. En este sentido, el argumento de aventuras es profundamente humano. Todas las instituciones sociales y culturales, los preceptos, los estamentos, clases y relaciones familiares no representan más que situaciones en que puede verse involucrado un hombre eterno e igual a sí mismo. Las tareas que le dicta la eterna naturaleza humana —esto es, la autoconservación, la voluntad de triunfar, el deseo de poseer, el amor sensual— son las que determinan dicho argumento.

Es cierto que este hombre eterno del argumento mencionado sea un hombre corporal o corporal-anímico. Por lo mismo, fuera del argumento queda vacío y, por consiguiente, no establece ningún vínculo extraargumental con otros personajes. Un argumento de aventuras, por lo tanto, no puede llegar a ser un último vínculo en el mundo novelesco de Dostoievski, pero como argumento viene a ser un material favorable para la realización de su propósito artístico.

En Dostoievski, un argumento de aventuras se conjuga con una problemática profunda y aguda; es más, el argumento está totalmente al servicio de la idea: coloca al hombre en situaciones excepcionales que lo provocan y lo obligan a manifestarse, lo une y lo hace chocar con otros hombres en circunstancias poco habituales e inesperadas, precisamente con el propósito de *poner a prueba* a la idea y al hombre de la idea, es decir, al "hombre en el hombre". Lo cual permite combi-

nar con la aventura géneros que al parecer le son tan ajenos como la confesión, la hagiografía, etcétera.

Esta unión de la aventura, a menudo de carácter trivial, con la idea, con un diálogo problemático, con la confesión, con la hagiografía y el sermón, en el siglo XIX y desde el punto de vista de las naciones del género predominantes parecía algo inusual, se percibía como una violación burda e injustificada de la "estética del género". Efectivamente, en el siglo XIX todos estos géneros y los elementos genéricos se veían como aislados y parecían heterogéneos. Recordemos la magnífica caracterización de esta heterogeneidad hecha por L. P. Grossman (véase *supra,* pp. 27-29). Hemos tratado de demostrar que esta heterogeneidad genérica y estilística se comprende y se supera en Dostoievski con base en una consecuente polifonía de su obra. Ahora ya es tiempo de vislumbrar este problema también desde el punto de vista de la *historia de los géneros,* es decir, de trasladarlo al plano de la *poética histórica.*

En realidad, esta combinación de la aventura con una problematicidad aguda, con el dialogismo, la confesión, la hagiografía y el sermón, no es algo absolutamente nuevo. Lo nuevo corresponde tan sólo a la utilización y comprensión polifónica de esta mezcla genérica por Dostoievski. El fenómeno mismo tiene sus raíces en la Antigüedad más lejana. La novela de aventuras decimonónica es tan sólo una ramificación empobrecida y deformada de una poderosa tradición genérica de gran envergadura que asciende a los mismos inicios de la literatura europea. Consideramos indispensable analizar esta tradición hasta sus orígenes. Es imposible limitarse a un examen de los fenómenos genéricos más próximos a Dostoievski. Es más, nuestra intención es concentrar la máxima atención justamente en los orígenes. Por esto, nos vemos obligados a alejarnos de Dostoievski para hojear unas cuantas páginas antiguas, y casi olvidadas por nosotros, de la historia de los géneros literarios. Esta digresión histórica nos ayudará a

entender las particularidades genéricas y estructurales de las obras de Dostoievski que aún no han sido explicadas por la crítica de un modo profundo y correcto. Además, consideramos que este problema tiene también importancia para la teoría y la historia de los géneros literarios.

Por su misma naturaleza, el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan los imperecederos elementos del *arcaísmo*. Ciertamente, éste se conserva en aquél tan sólo debido a una permanente *renovación* o actualización. El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto, sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. El género vive en el presente pero siempre *recuerda* su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la *unidad* y la continuidad de este desarrollo.

Por eso, para una correcta comprensión del género es necesario remontarnos a sus orígenes.

A fines de la Antigüedad clásica y posteriormente, durante la época helenística, se constituyen y se desarrollan numerosos géneros, bastante heterogéneos externamente pero relacionados por un parentesco interno, por lo que conforman una zona específica de la literatura que los antiguos llamaron tan expresivamente *σπουδογελοιον*, es decir, lo cómico-serio. Los antiguos referían a este dominio los mimos de Sofrón, el "diálogo socrático" (como un género aparte), la vasta literatura de los banquetes (también como un género especial), las primeras memorias (Ión de Quío, Critio), los panfletos, toda la poesía bucólica, la "sátira menipea" (como género especial) y algunos otros géneros. Difícilmente

podríamos marcar fronteras claras y estables del dominio de lo cómico-serio. Mas los antiguos percibían netamente su distinción fundamental y lo oponían a los géneros serios: la epopeya, la tragedia, la historia, la retórica clásica, etc. Efectivamente, las diferencias, de este dominio en comparación con otros dominios literarios de la Antigüedad clásica son muy importantes.

¿Cuáles son los rasgos de los géneros cómico-serios? A pesar de su aparente diversidad, están unidos por un profundo nexo con el *folclor carnavalesco.* Todos reflejan, en mayor o menor grado, una *percepción carnavalesca del mundo,* en tanto que algunos de ellos son variantes literarias de los géneros orales del folclor carnavalesco. La percepción carnavalesca del mundo que impregna a estos géneros determina plenamente sus particularidades principales colocando su imagen y su palabra en una relación específica con la realidad. Por cierto, en todos los géneros cómico-serios existe también un fuerte elemento retórico, pero en la atmósfera de la *alegre relatividad* de la percepción carnavalesca del mundo este elemento varía esencialmente: se debilitan su seriedad retórica y unilateral, su racionalismo, su monismo y su dogmatismo.

La percepción carnavalesca del mundo posee una poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible. Por eso, incluso en nuestra época, los géneros que tienen un vínculo aunque sea muy remoto con las tradiciones de lo cómico-serio conservan un fermento carnavalesco que los distingue de otros; guardan siempre un sello especial gracias al cual los reconocemos. Un oído atento siempre adivina los ecos más lejanos de la percepción carnavalesca del mundo.

Llamaremos *literatura carnavalizada* a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclor carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura. Consideramos que el

problema de la carnavalización literaria es uno de los más importantes para la poética histórica, sobre todo para la poética de los géneros.

Sin embargo, vamos a analizar el problema de la carnavalización un poco más adelante (después de un examen del carnaval y de la percepción carnavalesca del mundo). Aquí nos vamos a detener en algunos rasgos genéricos externos del dominio de lo cómico-serio que aparecen como resultado de la influencia transformadora de la percepción carnavalesca del mundo.

El primer rasgo de todos los géneros cómico-serios es una nueva actitud hacia la realidad: su objeto o, lo cual es aún más importante, su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad es la *actualidad* más viva y a menudo directamente cotidiana. Por primera vez en la literatura antigua, el objeto de una representación *seria* (aunque a la vez cómica) se da sin distanciamiento épico o trágico alguno, aparece no en el pasado absoluto del mito y de la tradición sino en la actualidad, en la zona del contacto inmediato e incluso groseramente familiar con los coetáneos, los vivos. Los héroes mitológicos y las figuras históricas del pasado se actualizan en estos géneros de una manera deliberada y manifiesta, actúan y hablan en la zona del contacto familiar con la contemporaneidad inconclusa. Por consiguiente, en el dominio de lo cómico-serio tiene lugar un cambio radical de la zona temporal y valorativa de la estructura de una imagen artística. Ésta es su primera particularidad.

La segunda está vinculada indisolublemente a la primera: los géneros cómico-serios no se apoyan en la tradición ni se consagran por ella, sino que se fundamentan *conscientemente* en la *experiencia* (aún no suficientemente madura) y en la *libre invención;* su actitud hacia la tradición en la mayoría de los casos es profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora. Por consiguiente, aquí aparece por primera vez una imagen casi completamente libre de la tradición basada en la expe-

riencia y en la libre invención. Se trata de toda una revolución en la historia de la imagen literaria.

La tercera particularidad es una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces que caracteriza todos estos géneros. Niegan la unidad de estilo (estrictamente, la unicidad estilística) de la epopeya, la tragedia, la alta retórica, la lírica. Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.); en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas (en la literatura romana aparece ya un bilingüismo directo), aparecen diversas máscaras para el autor. Junto con la palabra que representa, aparece la palabra *representada:* en algunos géneros, el papel principal le pertenece al discurso bivocal. Consiguientemente, aquí aparece también una actitud radicalmente nueva hacia la palabra en tanto que material de la literatura.

Éstos son los tres rasgos principales comunes a todos los géneros que forman parte del dominio de lo cómico-serio. Ya a partir de aquí está clara la enorme importancia de este dominio de la literatura antigua para el desarrollo de la futura novela europea y de la prosa artística que tiende a la novela y se desarrolla bajo su influencia.

Simplificando y esquematizando un poco, se podría decir que el género novelesco tiene tres raíces principales: la *epopeya,* la *retórica* y el *carnaval.* Según la predominancia de alguna de estas raíces, se constituyen tres líneas en el desarrollo de la novela europea: la *épica,* la *retórica* y la *carnavalizada* (entre ellas existen, por supuesto, numerosas formas de transición). Los puntos de partida para el desarrollo de diversas variantes de la tercera línea de novela, la carnavalizada,

incluso la que lleva a la obra de Dostoievski, se deben buscar en el dominio de la cómico-seria.

Para la formación de esta variante del desarrollo de la novela y de la prosa literaria en general, a la que llamaremos convencionalmente "dialógica" y la que, como hemos dicho, lleva hacia Dostoievski, tienen una importancia determinante dos géneros cómico-serios: el "diálogo socrático" y la "sátira menipea". Los tenemos que analizar más detenidamente.

El "diálogo socrático" fue un género muy difundido en su época. Platón, Jenofonte, Antisfeno, Esquino, Fedón, Euclides, Alexameno, Glaucón, Simmio, Gratón y otros escribieron "diálogos socráticos". De éstos, sólo nos llegaron los de Platón y Jenofonte; acerca de los otros autores sólo tenemos noticias y algunos fragmentos. Pero con base en todo esto podemos formarnos un concepto sobre las características de este género.

El "diálogo socrático" no es un género retórico. Crece sobre la base popular carnavalesca y se encuentra profundamente compenetrado de la percepción carnavalesca del mundo; sobre todo, por supuesto, en la fase socrática *oral* de su desarrollo. Pero regresaremos posteriormente al fundamento carnavalesco de este género.

Inicialmente, el género del "diálogo socrático", ya en la fase literaria de su desarrollo, tenía carácter casi de memorias: se trataba de los recuerdos de aquellas conversaciones reales con Sócrates, los apuntes de las pláticas recordadas enmarcadas en un breve relato. Pero muy pronto la actitud libre y creativa hacia el material salva el género de sus limitaciones históricas y memorísticas conservando en él tan sólo el mismo método socrático del descubrimiento dialógico de la verdad y la forma externa de un diálogo escrito enmarcado en un relato. Este carácter libremente creativo lo tienen los "diálogos socráticos" de Platón y, en menor grado, los de Jenofonte y los de Antisfeno, que conocemos por algunos fragmentos.

Nos detendremos aquí en aquellos momentos del

"diálogo socrático" que tengan importancia específica para nuestra concepción.

1. En la base del género está la noción socrática acerca de la naturaleza dialógica de la verdad y del pensamiento humano acerca de ésta. El método dialógico de la búsqueda de la verdad se opone a un monologismo *oficial* que pretende *poseer una verdad ya hecha,* y se opone también a la ingenua seguridad de los hombres que creen saber algo, es decir, que creen poseer algunas verdades. La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica. Sócrates se decía "alcahuete": reunía a la gente y la hacía chocar en una discusión cuyo resultado era precisamente la verdad; Sócrates se decía "partero" de esta verdad recién nacida, puesto que había ayudado a su alumbramiento. Por eso también llamaba "mayéutico" el método que empleaba. Pero Sócrates jamás se consideró propietario único de la verdad ya hecha. Reiteramos que la noción socrática acerca de la naturaleza dialógica de la verdad estaba en el fundamento popular carnavalesco del "diálogo socrático", determinando su *forma,* aunque no siempre encontraba expresión en el contenido mismo de los diálogos. El contenido adquiría a menudo un carácter monológico que contradecía la idea constitutiva del género. También en los diálogos de Platón, de su primero y segundo periodos, todavía se conserva el reconocimiento de la naturaleza dialógica de la verdad en su visión filosófica del mundo, aunque en una forma debilitada. Por eso el diálogo de estos periodos no se transforma aún en un simple modo de exponer las ideas preconcebidas (con fines pedagógicos), y Sócrates aún no se convierte en "maestro"; aunque en el último periodo de Platón esto ya tiene lugar, el monologismo del contenido empieza a destruir la forma del "diálogo socrático". Posteriormente, cuando este género empezó a servir a las visiones dogmáticas del mundo de diversas es-

cuelas y doctrinas filosóficas, perdió toda relación con la percepción carnavalesca del mundo y se convirtió en una simple forma de exposición de la verdad encontrada, hecha e irrevocable y, finalmente, degeneró completamente en una forma de enseñanza de neófitos mediante preguntas y respuestas.

2. Los dos procedimientos principales del "diálogo socrático" fueron la síncrisis (συγκρισις) y la anácrisis (σνακρισις). La síncrisis era una confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado. En este diálogo se daba una gran importancia a la técnica de esta confrontación de diferentes discursos-opiniones sobre el objeto, lo cual se deducía de la misma naturaleza del género. Por anácrisis se entendían los modos de provocar el discurso del interlocutor, de hacerlo expresar su opinión manifestándola plenamente. Sócrates fue un gran maestro de la anácrisis, sabía hacer *hablar* a la gente, hacer que ésta expresara por medio de la palabra sus opiniones, aunque vagas no por eso menos obstinadas y preconcebidas. Iluminándolas con la palabra y desenmascarando de este modo su falsedad o parcialidad, Sócrates sabía sacar a la luz las verdades comunes. La anácrisis es provocación de la palabra por la palabra (y no por medio de una situación del argumento, como en la "sátira menipea" de la que hablaremos más adelante). La síncrisis y la anácrisis dialogizan el pensamiento, lo exteriorizan convirtiéndolo en *réplica*, lo inician en la comunicación dialógica entre la gente. Ambos procedimientos son consecuencia del concepto dialógico acerca de la naturaleza de la verdad al cual fundamenta el "diálogo socrático". En este género carnavalizado, la síncrisis y la anácrisis pierden su carácter restringido y abstractamente retórico.

3. Los protagonistas del "diálogo socrático" son *ideólogos*. En primer lugar, lo es el mismo Sócrates, igual que todos sus interlocutores, sus alumnos, los sofistas, la gente común a la que hace participar en el diálogo haciendo de ellos ideólogos a fuerzas. El mismo aconte-

cimiento que se lleva a cabo en el "diálogo socrático" (o que, más bien, se reproduce en él) es un suceso puramente ideológico de la búsqueda de la verdad y de su *puesta a prueba*. El acontecimiento a veces se desarrolla con dramatismo auténtico aunque especial; por ejemplo, las peripecias de la idea de la inmortalidad del alma en el *Fedón* de Platón. De este modo, el "diálogo socrático" introduce por primera vez en toda la literatura europea al héroe como ideólogo.

4. En el "diálogo socrático", junto con la anácrisis, o sea, la provocación del discurso por medio del discurso, se utiliza a veces con el mismo fin la situación temática del diálogo. En la *Apología* de Platón, la situación del juicio y la espera de la pena de muerte determinan el carácter especial del discurso de Sócrates como una confesión autoanalítica del hombre ubicado en el *umbral*. En el *Fedón*, la conversación sobre la inmortalidad del alma, con todas sus peripecias internas y externas, se determina directamente por la situación premortuoria. Aquí, en ambos casos, hay una tendencia hacia la creación de una situación *excepcional* que purifica la palabra de todo automatismo y el carácter cosificado de la vida y obliga al hombre a descubrir los estratos profundos de la personalidad y del pensamiento. Por supuesto, la libertad de creación de las situaciones excepcionales que hacen aparecer el discurso profundo está muy limitada en el "diálogo socrático" por la naturaleza historiográfica y memorística de este género (en su fase literaria). Sin embargo, ya podemos hablar del origen del específico "diálogo en el umbral" *(Schwellendialog)*, que posteriormente se utilizaría ampliamente en la literatura helenística y romana, luego durante la Edad Media y, finalmente, en la literatura del Renacimiento y de la Reforma.

5. La idea en el "diálogo socrático" conjuga orgánicamente con la imagen de su portador (Sócrates y otros de sus protagonistas). Al mismo tiempo, la puesta a prueba de la idea por el diálogo es la puesta a prueba

por el hombre que la representa. Por consiguiente, podemos hablar aquí del germen de una *imagen de la idea.* También se observa una actitud libre y creadora hacia esta imagen. Las ideas de Sócrates, de los sofistas principales y de otros personajes históricos no se citan ni se reproducen aquí, sino que se dan dentro de un desarrollo libre y creador junto con otras ideas que las dialogizan. En la medida en que se iba debilitando la base historiográfica y memorística del género, las ideas ajenas se volvían cada vez más plásticas, en los diálogos se iban enfrentando los hombres y las ideas que en la realidad histórica jamás habían tenido contacto dialógico alguno (aunque hubiesen podido tenerlo). De aquí sólo media un paso hacia el futuro "diálogo entre los muertos", donde en un plano dialógico se enfrentan hombres e ideas separados por siglos, pero el "diálogo socrático" aún no realiza este paso, aunque, por cierto, Sócrates, en su *Apología,* parece anunciar este futuro género dialógico cuando, al esperar su pena de muerte, habla de los diálogos que llevaría en el más allá con las sombras del pasado de la misma manera en que lo había hecho aquí en la tierra. Sin embargo, es necesario subrayar que la *imagen de la idea* en el "diálogo socrático", a diferencia de dicha imagen en Dostoievski, tiene todavía un carácter *sincrético;* el proceso de delimitación entre la *noción* científica y filosófica abstracta y la *imagen* artística aún no concluía en la época de aparición de dicho diálogo. Éste es un género filosófico literario que todavía posee esta característica.

Éstos son los rasgos principales del "diálogo socrático" que nos permiten considerar a este género como uno de los orígenes de la línea de desarrollo de la novela europea que nos lleva a la obra de Dostoievski.

El "diálogo socrático", como género determinado, no existió durante mucho tiempo, pero en el proceso de su desintegración surgieron otros géneros dialógicos, entre ellos la "sátira menipea", aunque ésta no puede,

desde luego, ser analizada como un simple producto de desintegración de dicho diálogo (como a veces se hace), puesto que sus raíces se encuentran *directamente* en el folclor carnavalesco, cuya influencia, determinante en ella, es aún más importante que en aquél.

Antes de analizar a fondo el género de la "sátira menipea" conviene dar alguna información acerca de él.

La "sátira menipea" recibió su nombre de un filósofo del siglo III a.C., Menipo de Gadara, quien le dio su forma clásica;[3] este término que por primera vez designara un género determinado fue introducido en el siglo I a.C. por el sabio Varrón, quien llamó a sus obras *saturae menippeae*. Pero dicho género había surgido mucho antes, y su primer exponente quizá hubiese sido Antisfeno, un discípulo de Sócrates y uno de los autores del "diálogo socrático". También el coetáneo de Aristóteles, Heráclido Póntico, quien, según Cicerón, fue el creador del género cercano *logistoricus* (combinación del "diálogo socrático" con historias fantásticas), escribió "sátiras menipeas". Un representante ya directo de esta sátira fue Bion de Borístenes (o sea, el de las orillas del Dniéper), del siglo III a.C. Después aparece Menipo, que define más claramente el género, y luego Varrón, de cuyas sátiras nos llegaron numerosos fragmentos. Una sátira menipea clásica es el *Apokolokyntosis* [Conversión en calabaza] de Séneca, así como *El satiricón* de Petronio, que no es sino una "sátira menipea" extendida hasta el tamaño de una novela. Una noción más completa del género nos la ofrecen las sátiras de Luciano (aunque no se trata de todas sus subespecies), las *Metamorfosis (El asno de oro)* de Apuleyo (igual que su fuente griega, que conocemos gracias al resumen de Luciano), etc. Un ejemplo muy interesante de este género es la llamada *Novela de Hipócrates*, que es la primera novela epistolar europea. En la etapa antigua,

[3] Sus sátiras no han llegado a nosotros, pero Diógenes Laercio refiere sus títulos.

el desarrollo de esta sátira se concluye con la *Consolación de la filosofía* de Boecio y encontramos algunos de sus elementos en ciertas novelas bizantinas, en las utopías, en la sátira romana (Lucilio y Horacio), etc. En su órbita se han desarrollado algunos géneros emparentados, relacionados genéticamente con el "diálogo socrático", como por ejemplo la diatriba, el ya mencionado *logistoricus*, el soliloquio, los géneros aretalógicos, etcétera.

La "sátira menipea" influyó profundamente en la literatura cristiana (en su primera etapa) y en la bizantina (a través de ésta, en las antiguas letras rusas), siguió su desarrollo bajo diversos nombres y con algunas variantes en épocas posteriores, durante la Edad Media, el Renacimiento y la Reforma, así como en la época moderna; en realidad, hasta ahora sigue desarrollándose (tanto con el conocimiento claro de su origen como sin él). Este género carnavalizado, flexible y cambiante como Proteo, capaz de penetrar en otros géneros, tuvo enorme y aún no apreciada importancia en el desarrollo de las literaturas europeas, llegó a ser uno de los primeros portadores y conductores de la percepción carnavalesca del mundo en la literatura, incluso hasta nuestros días. Volveremos a hablar más adelante acerca de su importancia.

Después de nuestra breve y muy incompleta reseña de las "sátiras menipeas" antiguas, hemos de descubrir las características principales de este género, definidas ya en su etapa antigua. A partir de aquí la llamaremos menipea a secas.

1. En comparación con el "diálogo socrático", en la menipea en general aumenta el elemento risa; a pesar de oscilar considerablemente, según las variedades de este género flexible, dicho elemento prolifera, por ejemplo en Varrón, y desaparece o tiende a reducirse[4] en

[4] El fenómeno de la risa reducida tiene una importancia bastante grande en la literatura universal. La risa reducida carece de

Boecio. En el carácter específicamente *carnavalesco* (en el sentido amplio de la palabra) de este elemento nos detendremos más adelante.

2. La menipea queda completamente libre de las limitaciones historiográficas y de las del género de memorias que caracterizaron al "diálogo socrático" (a pesar de que la forma externa de memorias a veces se mantenga), está libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa, se destaca por una *excepcional libertad de la invención temática y filosófica,* lo cual no impide que sus héroes principales sean figuras históricas o legendarias (Diógenes, Menipo y otros). Quizá en toda la literatura universal no hallemos un género tan libre en cuanto a la invención y la fantasía como ella.

3. Su particularidad más importante consiste en que en ella la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la *verdad* plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad. Subrayamos que lo fantástico sirve no para *encarnar* positivamente la verdad, sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, para *ponerla a prueba.* Con este fin, los héroes de la "sátira menipea" suben hasta los cielos, descienden a los infiernos, viajan por países fantásticos y desconocidos, caen en situaciones excepcionales (Diógenes, por ejemplo, se vende a sí mismo como esclavo en la plaza del mercado; Peregrino se quema solemnemente en los juegos olímpicos; Lucio, el asno, siempre se ve involucrado en situaciones insólitas, etc.). Con frecuencia, la fantasía adquiere un carácter de aventura, a

expresión inmediata: "no suena", por así decirlo, pero su huella permanece en la estructura de la imagen del discurso, se adivina en esta estructura. Parafraseando a Gógol, se puede hablar de "una risa indivisible para el mundo". La vamos a encontrar en las obras de Dostoievski.

veces simbólica o incluso místico-religiosa (en Apuleyo), pero siempre la aventura se somete a la función netamente ideológica de provocar y poner a prueba la verdad. Las aventuras fantásticas más irrefrenables y las ideas filosóficas más extremas se ven aquí en una unidad artística orgánica e indisoluble. Es necesario subrayar que se trata precisamente de poner a prueba la verdad, la idea, y no un carácter humano individual o socialmente determinado. La puesta a prueba de un sabio es la prueba de sus posiciones filosóficas en el mundo y no de algunos rasgos del carácter independientes de estas posiciones. En este sentido se puede decir que el contenido de la menipea son las aventuras de la *idea* o la *verdad* en el mundo, en la tierra, en el infierno, en el Olimpo.

4. Una particularidad suya muy importante es la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso con un *naturalismo de bajos fondos* sumamente extremo y grosero (desde nuestro punto de vista). Las aventuras de la verdad en la tierra tienen lugar en los caminos reales, en los lupanares, en los antros de ladrones, en cantinas, plazas de mercado, en las cárceles, en las orgías eróticas de los cultos secretos, etc. La idea aquí no se intimida frente a ningún bajo fondo ni a ninguna suciedad de la vida. El hombre de la idea, el sabio, se topa con la expresión extrema del mal universal, de licencia, bajeza y trivialidad. Este naturalismo de bajos fondos aparece ya, por lo visto, en las primeras menipeas. Ya se decía acerca de Bion de Borístenes que él "fue el primero en vestir a la filosofía con la ropa de colores de la hetaira". En Luciano y en Varrón hay muchísimo naturalismo de bajos fondos, pero éste sólo pudo recibir un desarrollo más amplio y pleno, extendido hasta el tamaño de una novela, en las menipeas de Petronio y Apuleyo. La combinación orgánica de diálogo filosófico, alto simbolismo, aventuras fantásticas y naturalismo de bajos fondos es el rasgo notable de la menipea que se conserva en todas

las etapas posteriores del desarrollo do línea dialógica en la prosa novelesca hasta Dostoievski.

5. La audacia de la fantasía y la invención se conjugan en la menipea con un universalismo filosófico excepcional y con una extrema capacidad de contemplación del mundo. La menipea es el género de las "últimas cuestiones" y en ella se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas, y tiende a proponer los discursos y actos extremos y decisivos del hombre, en cada uno de los cuales aparezca con su vida plena; este rasgo del género, por lo visto, apareció más claramente en sus primeras manifestaciones (en Heráclido Póntico, en Bion, en Teles y Menipo), pero se ha conservado como su característica específica, aunque a veces bajo un aspecto muy débil, en todas las variantes de dicho género. En la menipea, el mismo carácter de la problemática filosófica debió haber cambiado bruscamente en comparación con el "diálogo socrático", se cancelaron todos los problemas más o menos "académicos" (los gnoseológicos y los estéticos); desapareció la argumentación compleja y extensa y permanecieron, de hecho, sólo las "últimas cuestiones" con tendencia ética y práctica. A la menipea la caracteriza la síncrisis (o la confrontación) de las "últimas cuestiones del mundo", desnudas; por ejemplo, la representación carnavalesca y satírica en la *Venta de vidas*, es decir, de las últimas posiciones, en Luciano; las navegaciones fantásticas por los mares ideológicos en Varrón (*Sesculixes*), el paso por todas las escuelas filosóficas (aparece, ya desde Bion de Borístenes), etc. En todas partes aparecen los desnudos, pro y contra en las últimas cuestiones de la vida.

6. En relación con el universalismo filosófico, en la menipea aparece una estructura a tres planos: la acción y las síncrisis dialógicas se trasladan de la tierra al Olimpo o a los infiernos. Con una mayor evidencia, esta triple estructura aparece, por ejemplo, en el *Apokolokyntosis* de Séneca; en la misma obra aparecen también con una gran claridad externa los "diálogos en

el umbral": en la entrada al Olimpo (adonde no dejan entrar a Claudio) y en la puerta del infierno. La estructura en tres planos característica de la menipea influyó de un modo determinante en la correspondiente estructura del misterio medieval y en su representación. El género del "diálogo en el umbral" también tuvo una gran difusión durante la Edad Media, tanto en los géneros serios como en los cómicos (por ejemplo, el conocido *fabliau* acerca de las disputas que arma un campesino en las puertas del paraíso), y es sobre todo representativo de la literatura de la Reforma, la llamada "literatura de las puertas del cielo" *(Himmelspforten-Literatur).* En la menipea tiene una gran importancia la representación del *infierno:* a partir de ahí se origina el género específico de "diálogos de los muertos" difundido ampliamente en la literatura europea del Renacimiento y de los siglos XVII y XVIII.

7. En la menipea aparece un tipo específico de *fantasía experimental* totalmente ajeno a la epopeya y la tragedia antigua: la observación desde un punto de vista inusitado, por ejemplo, desde la altura, cuando cambian drásticamente las escalas de los fenómenos observables de la vida, como en el *Icaromenipo* de Luciano o el *Endimión* de Varrón (observación de la vida citadina desde la altura). La línea de esta fantasía experimental prosigue también durante las épocas posteriores, bajo la influencia determinante de la menipea, en Rabelais, en Swift, en Voltaire *(Micromegas)* y otros.

8. En la menipea también aparece por primera vez aquello que podría llamarse experimentación psicológico-moral: la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias ("temática maniacal"), desdoblamiento de la personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura,[5] suicidios, etc. Todos

[5] Varrón, en las *Euménides* (fragmentos), representa las pasiones de la ambición, la usura y otras, como la demencia.

estos fenómenos no son de carácter estrictamente temático en la menipea sino de índole genérica-formal. Sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino: manifiestan las posibilidades de otro hombre y de otro destino en la persona que pierde su carácter concluso y simple y deja de coincidir consigo misma. Los sueños nocturnos son habituales en la epopeya, pero aparecen como profecía, impulsan una acción o sirven como premonición y no hacen salir al hombre fuera de su destino y carácter, no destruyen su integridad. Desde luego, en la menipea este carácter inconcluso del hombre y esta su no coincidencia consigo mismo son aún elementales e incipientes, pero ya están descubiertos y permiten una nueva visión del hombre. La actitud dialógica para uno mismo (que se aproxima al desdoblamiento de la personalidad), en la menipea contribuye también a la destrucción de la integridad y cerrazón del hombre. En este sentido, es muy interesante la menipea de Varrón, *Bimarcus* [Doble Marco]. Como en todas las menipeas de este autor, en ésta es muy importante el elemento cómico. Marco había prometido escribir un trabajo acerca de tropos y figuras, pero no cumplió su promesa. El segundo Marco, es decir, su conciencia, su doble, se la recuerda constantemente, no lo deja en paz. El primer Marco trata de cumplir la promesa pero no puede concentrarse, se distrae con la lectura de Homero, empieza a escribir versos, etc. Este diálogo entre los dos Marcos, esto es, entre el hombre y su conciencia, aparece en Varrón como cómico, y sin embargo influyó de un modo significativo en tanto que una suerte de descubrimiento artístico en los *Soliloquia* de San Agustín. Al mismo tiempo señalemos que también Dostoievski, al representar el desdoblamiento de la personalidad, siempre conserva, junto con el trágico, un elemento *cómico* (tanto en *El doble* como en la conversación de Iván Karamázov con el diablo).

9. En la menipea son características las escenas de

escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas, es decir, de toda clase de violaciones del curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos y etiqueta e incluso de conducta discursiva. Estos escándalos difieren ostensiblemente, por su estructura artística, de los eventos épicos y catástrofes trágicas. También se distinguen significativamente de las peleas y desenmascaramientos cómicos. Se puede decir que en la menipea aparecen nuevas categorías artísticas de lo escandaloso y lo excéntrico que son totalmente ajenas a la epopeya clásica y a los géneros dramáticos (hablaremos más adelante acerca del carácter carnavalesco de estas categorías). Los escándalos y las excentricidades destruyen la integridad épica y trágica del mundo, abren una brecha en el curso irrevocable y normal ("venerable") de asuntos y sucesos humanos y liberan la conducta humana de las normas y motivaciones que la predeterminan. Las reuniones de dioses en el Olimpo (en Luciano, Séneca, Julián el Apóstata y otros), las escenas en el infierno, las que se dan en la tierra (por ejemplo, en Petronio, alborotos en la plaza, en una posada, en los baños) están llenas de escándalos y de manifestaciones excéntricas. También es característica de la menipea la "palabra inoportuna": un discurso fuera de lugar bien por su sinceridad cínica, por una profanación de lo sagrado o por una brusca violación de la etiqueta.

10. La menipea está llena de oxímoros y de marcados contrastes: *hetaira virtuosa,* libertad verdadera del sabio y su situación de esclavo, emperador convertido en esclavo, caídas y purificaciones morales, lujo y miseria, noble ladrón, etc. La menipea prefiere bruscas transiciones y cambios, altos y bajos, subidas y caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades.

11. La menipea incluye a menudo elementos do *utopía social* que se introducen en forma de sueños o via-

jes a países desconocidos; a veces se transforma directamente en novela utópica (*Abaris* de Heráclido Póntico). El elemento utópico conjuga orgánicamente con todos los demás elementos del género.

12. La menipea se caracteriza por un amplio uso de géneros intercalados: cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios, etc., y es típica la mezcla del discurso en prosas y en verso. Los géneros intercalados se dan con diferente distancia de la última postura del autor, es decir, con diferente grado de parodia y de objetivación.

13. La presencia de los géneros intercalados refuerza la pluralidad de estilos y tonos de la menipea; aquí se forma una nueva actitud hacia la palabra en tanto que material para la literatura, actitud característica para toda la línea dialógica de desarrollo de la prosa literaria.

14. Finalmente, la última particularidad de la menipea es su carácter de actualidad más cercana. Es una especie de género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales. Las sátiras de Luciano en su conjunto representan toda una enciclopedia de su tiempo: están llenas de polemismo abierto y oculto con diversas escuelas filosóficas, religiosas, ideológicas, científicas, con tendencias y corrientes de actualidad; están llenas de imágenes de personalidades contemporáneas o recién desaparecidas, de líderes en todas las esferas de la vida social e ideológica (que aparecen bajo sus nombres o bajo un nombre codificado), están repletas de alusiones a sucesos grandes y pequeños de su época, perciben nuevos caminos en el desarrollo de la vida cotidiana, muestran los nacientes tipos sociales en todas las capas de la sociedad, etc. Es una especie de *Diario de un escritor* que trata de adivinar y apreciar el espíritu general y la tendencia de la actualidad en su devenir. También las sátiras de Varrón, tomadas en su totalidad, son semejantes al "diario de un escritor" (pero con una marcada predominancia de elemento cómico-carnavalesco). La

misma particularidad aparece en Petronio, en Apuleyo, etc. Este carácter publicístico, de folletín, o de revista, esta actualidad, caracterizan en un mayor o menor grado a todos los representantes de la menipea. Este último rasgo que señalamos conjuga orgánicamente con todas las demás particularidades del género.

Éstas son las características principales de la menipea. Es necesario volver a subrayar la unidad orgánica de todos estos indicios al parecer tan desiguales, la profunda integración interna de este género. Se ha ido formando en la época de la descomposición de la tradición nacional, de la destrucción de las normas éticas que habían integrado el ideal "venerable" de la Antigüedad clásica ("belleza-generosidad"), en la época de una intensa lucha entre numerosas y heterogéneas escuelas religiosas y filosóficas, cuando las discusiones acerca de las "últimas cuestiones" de la visión del mundo llegaron a ser un fenómeno cotidiano y de masas en todos los estratos sociales y tuvieron lugar en todas partes donde se reunía la gente: en las plazas de mercado, en las calles, en los caminos, en las tabernas, en los baños públicos, en las cubiertas de los barcos, etc., cuando la figura del filósofo, sabio (cínico, estoico, epicúreo), profeta o taumaturgo se hizo típica y se encontraba aún más a menudo que la del monje durante la Edad Media, la época de máximo florecimiento de órdenes monásticas. Aquélla fue la época de preparación y formación de terreno para una nueva religión universal: el cristianismo.

Otro aspecto de aquella época es la desvalorización de todas las situaciones externas de la vida del hombre, su conversión en *papeles* representados en el escenario del teatro universal según la voluntad de un destino ciego (la comprensión filosófica más profunda de este aspecto aparece en Epicteto y en Marco Aurelio; en cuanto a la literatura, en Luciano y Apuleyo). Todo ello conducía a la destrucción de la integridad épica y trágica del hombre y también de su destino.

Por eso el género de la menipea aparece quizá como la expresión más adecuada de las particularidades de aquella época. El contenido existencial cobró en ella una forma genérica estable con una *lógica interna* que determina la unión indisoluble de todos sus elementos. Gracias a ello el género de la menipea pudo adquirir una enorme importancia aún no apreciada por la ciencia, en la historia del desarrollo de la novela europea.

La menipea posee una integridad interior y al mismo tiempo una gran plasticidad exterior y una ejemplar capacidad de absorber los géneros menores emparentados, penetrando además como elemento constitutivo en otros géneros grandes.

De este modo, la menipea absorbe tales géneros emparentados, como la diatriba, el soliloquio, el simposio. El parentesco de estos géneros se determina por su dialogismo externo e interno en el enfoque de la vida y del pensamiento humano.

La diatriba es un género retórico internamente dialogizado y construido habitualmente en forma de conversación con un interlocutor ausente, lo cual conduce a la dialogización del mismo proceso del discurso y del pensamiento. Los antiguos consideraban a Bion de Borístenes como fundador del género de la diatriba y asimismo de la menipea. Hay que señalar que fue la diatriba y no la retórica clásica la que influyó de una manera determinante en las características genéricas del sermón cristiano.

La actitud dialógica hacia uno mismo determina también el género del soliloquio. Se trata de una plática consigo mismo. Ya Antisfono (discípulo de Sócrates que tal vez ya escribía menipeas) consideraba como logro superior de su filosofía la "capacidad de comunicarse dialógicamente consigo mismo". Epicteto, Marco Aurelio y San Agustín fueron notables maestros de este género. En su base está el descubrimiento del *hombre interior;* de uno mismo accesible no a una autoobservación pasiva sino tan sólo a un *enfoque dialógico*

de su persona, enfoque que destruye la ingenua integridad de conceptos acerca de uno mismo que fundamentaba la imagen lírica, épica y trágica del hombre. El enfoque dialógico de la propia persona rompe las capas externas de su imagen, que existe para otros hombres, que determina la valoración externa del hombre (por otros) y que enturbia la pureza de la autoconciencia.

Ambos géneros, tanto la diatriba como el soliloquio, se desarrollaron en la órbita de la menipea, se entretejieron y penetraron en ella (sobre todo en la literatura romana y cristiana).

El simposio representa un diálogo festivo que existió en la época del "diálogo socrático" (sus ejemplos aparecen en Platón y Jenofonte), pero recibió un gran desarrollo, bastante heterogéneo, en épocas posteriores. El discurso dialógico festivo tenía privilegios especiales (inicialmente, con carácter de culto): derecho a una libertad particular, a la excentricidad, a la sinceridad, a la ambivalencia, es decir, a la conjunción en la palabra de elogio y de injuria. El simposio, por su naturaleza, es un género netamente carnavalesco. La menipea a veces adquiría directamente la forma de simposio (por lo visto, ya en Menipo; en Varrón, tres sátiras tienen formas de simposio, y también Luciano y Petronio muestran elementos de simposio).

Como hemos dicho, la menipea tenía la capacidad de penetrar en los géneros mayores transformándolos en cierta medida. Así, en las novelas bizantinas aparecen algunos de sus elementos; por ejemplo, en algunas imágenes y episodios de la *Novela de Éfeso* de Jenofonte de Éfeso, se dan claros matices de su presencia. La representación de bajos fondos de la sociedad se da con un naturalismo especial: cárceles, esclavos, ladrones, pescadores, etc. Otras novelas se caracterizan por un dialogismo interior, por los elementos de parodia y de risa reducida. Los elementos de la menipea penetran también en las obras utópicas de la Antigüedad clásica y en aretalogías (por ejemplo, en la *Vida de Apolonio de Tia-*

na). También es importante su influencia transformadora en los géneros de la literatura cristiana antigua.

Nuestra caracterización descriptiva de las particularidades genéricas de la menipea y de los géneros relacionados con ella se acerca mucho a una posible caracterización de rasgos genéricos en la obra de Dostoievski (*cf.*, por ejemplo, la que da L. P. Grossman en las pp. 28-30 de este trabajo). En realidad, todas sus peculiaridades (por supuesto, con modificaciones y complicaciones correspondientes) pueden encontrarse en Dostoievski. Efectivamente, se trata del mismo mundo genérico, pero en las menipea este mundo se presenta en el *inicio* de su desarrollo, mientras que en Dostoievski logra su *cúspide*. Pero ya sabemos que el inicio, esto es, el arcaísmo genérico, se preserva, bajo un aspecto renovado, también en las fases superiores del desarrollo del género. Es más, cuanto más alto y complejo es el desarrollo del género, tanto mejor y más plenamente recuerda este género su pasado.

¿Significa esto que Dostoievski partió de la menipea clásica de una manera *inmediata* y *consciente?* Desde luego que no. Dostoievski no acostumbraba *estilizar* los géneros antiguos. Se conectó a la cadena de la tradición genérica en el punto que atravesaba su época, a pesar de que los eslabones anteriores de esta cadena, incluyendo el eslabón clásico, le eran más o menos conocidos y próximos (todavía regresaremos a las fuentes genéricas de Dostoievski). Hablando un poco paradójicamente, se puede decir que no fue la memoria subjetiva de Dostoievski, sino la memoria objetiva del mismo género que él trabajaba, la que conservó las características de la menipea clásica.

Las particularidades genéricas de la menipea no solamente se regeneraron sino que se *renovaron* en la obra de Dostoievski. Éste se alejó mucho de los autores de las menipeas antiguas en el aprovechamiento creativo de sus posibilidades genéricas. En comparación con Dostoievski, las menipeas clásicas parecen primiti-

vas y pálidas, tanto en su problemática filosófica y social como en sus méritos artísticos, y la diferencia más grande está en el hecho de que la menipea clásica aún no conoce la *polifonía;* la menipea, así como el "diálogo socrático", sólo pudo preparar algunas condiciones para sn aparición.

Pasaremos ahora al problema del carnaval y la carnavalización de la literatura señalados antes.

El problema del *carnaval* (en el sentido del conjunto de diferentes festejos, ritos y formas de tipo carnavalesco), de su esencia, de sus profundas raíces en la sociedad y en el pensamiento primitivo del hombre, de su desarrollo en una sociedad de clases, de su excepcional fuerza vital y de su encanto imperecedero, es uno de los problemas más complejos e interesantes de la historia de la cultura, pero no lo podemos abarcar aquí de una manera consistente. En realidad, aquí nos interesa tan sólo el problema de la carnavalización, es decir, de la influencia determinante del carnaval sobre la literatura, y sobre todo en su aspecto genérico.

El carnaval en sí (reiteramos: en el sentido del conjunto de todos los festejos diversos de tipo carnavalesco) no es desde luego un fenómeno literario. Es una forma de *espectáculo sincrético* con carácter ritual. Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea, que siendo carnavalesca en su fundamento tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados. El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, desde grandes y complejas acciones de masa hasta aislados gestos carnavalescos. Este lenguaje expresaba de una manera diferenciada, se podría decir articulada (como toda lengua), una percepción carnavalesca unitaria (pero compleja) que impregnaba todas sus formas. Este lenguaje no puede ser traducido satisfactoriamente al discurso verbal, y menos al lenguaje de conceptos abstractos, pero se presta a una cierta transposición al

lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura. Llamaremos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura. Los aspectos y rasgos aislados del carnaval se separarán y se examinarán también desde el punto de vista de esta transposición.

El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores. En el carnaval todos participan, todo mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se *vive* en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la *vida carnavalesca.* Ésta es una vida desviada de su curso *normal;* es, en cierta medida, la "vida al revés", el "mundo al revés" *(monde à l'envers).*

Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y del orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval: antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., relacionadas con ellas; es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad (incluyendo la de edades) de los hombres. Se aniquila toda *distancia* entre las personas y empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el *contacto libre y familiar entre la gente.* Se trata de un momento muy importante en la percepción carnavalesca del mundo. Los hombres, divididos en la vida cotidiana por las insalvables barreras jerárquicas, entran en contacto libre y familiar en la plaza del carnaval. El carácter especial de la organización de acciones de masas y la libre gesticulación carnavalesca se determinan asimismo por esta categoría del contacto familiar.

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un *nuevo modo de relaciones entre toda la gente* que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida

cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual. La *excentricidad* es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo, relacionada orgánicamente con la del contacto familiar; la excentricidad permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta.

También se relaciona con la familiarización la tercera categoría de la percepción carnavalesca del mundo: las *disparidades carnavalescas.* La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera.

De ello deriva la cuarta categoría carnavalesca: la *profanación,* los sacrilegios carnavalescos, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etcétera.

Todas estas categorías carnavalescas no son ideas *abstractas* sobre la igualdad y la libertad, sobre la relación universal entre todas las cosas, sobre la unidad de contrarios, etc. Se trata de "pensamientos" sensoriales concretos vividos como la vida misma, que se fueron constituyendo y existiendo durante milenios en las masas más amplias de la humanidad europea. Precisamente por eso pudieron ejercer una influencia tan profunda en la *formación del género* en la literatura.

Estas categorías carnavalescas, y ante todo la de la libre familiarización del hombre y del mundo, durante

milenios se iban trasponiendo a la literatura, sobre todo a la línea dialógica del desarrollo de la prosa novelesca. La familiarización ha contribuido a la destrucción de la distancia épica y trágica y a la trasposición de todo lo representado a la zona del contacto familiar, se ha reflejado significativamente en la organización del argumento y de sus situaciones, ha determinado una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes (imposibles en los géneros altos), ha aportado la lógica de disparidades y de rebajamientos profanatorios y, finalmente, ha influido poderosamente en el mismo estilo verbal de la literatura. Todo esto es muy evidente en la menipea. Más adelante regresaremos a ello, pero por lo pronto es necesario tocar algunos otros aspectos del carnaval, y antes que nada las *acciones carnavalescas*.

La acción carnavalesca principal es la *coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento* del rey del carnaval. Este rito aparece en una u otra forma en todos los festejos carnavalescos; de un modo más elaborado, en las saturnales, en el carnaval europeo y en la fiesta de tontos (en esta última se solía elegir, en lugar del rey, a un sacerdote, obispo o papa bufonesco, según el rango de la iglesia); en una forma menos elaborada aparece en todos los demás festejos de este tipo, incluso en cenas festivas con elección de reinas y reyes efímeros de la fiesta.

En la base del rito de coronación y destronamiento del rey se encuentra el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el *pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación*. El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. Así es como puede ser expresada la idea principal del carnaval. Pero subrayemos una vez más: no se trata de una idea abstracta, sino de una viva percepción del mundo que se manifiesta en las formas vividas y representadas de una acción sensorialmente concreta.

Coronación-destronamiento es un rito doble y ambi-

valente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la *alegre relatividad* de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval. En el rito de coronación, todos los momentos de la ceremonia, todos los símbolos del poder que se entregan al coronado y su vestimenta se vuelven ambivalentes, adquieren un matiz de alegre relatividad, de accesorio ritual; su significado simbólico se ubica en dos niveles (como símbolos reales del poder, es decir, en el mundo normal, están en un solo plano, son absolutos, pesados y de carácter monolíticamente serio). Desde el principio, en la coronación se presiente el destronamiento. Así son todos los símbolos carnavalescos: siempre incluyen la perspectiva de la negación (muerte) o su contrario. El nacimiento está preñado de muerte, la muerte, de un nuevo nacimiento.

El rito del destronamiento parece concluir la coronación y es inseparable de ella (reitero: se trata de un rito doble). Y a través del destronamiento trasluce una nueva coronación. El carnaval celebra el cambio mismo, el propio proceso de transformación y no el objeto del cambio. Por decirlo de alguna manera, el carnaval es funcional y no substancial. No absolutiza nada, sino que proclama la alegre relatividad de todo. La ceremonia del rito de destronamiento se contrapone al rito de coronación; al destronado se le quitan sus ropajes, se le arranca la corona y otros símbolos del poder, se hace burla de él y se le golpea. Todos los momentos simbólicos de esta ceremonia de destronamiento se ubican también en otro plano positivo, no se trata de la negación ni de la aniquilación plena y absoluta (el carnaval no conoce la negación ni la afirmación absolutas). Es más, precisamente en el rito de destronamiento se

manifestaba con una particular claridad el *pathos* carnavalesco de cambios y renovaciones, la imagen de la muerte creativa. Es por eso que el rito de destronamiento se traspuso con tanta frecuencia a la literatura. Pero repetimos: la coronación y el destronamiento son inseparables, es un rito doble cuyos dos componentes se convierten uno en otro mutuamente; en la división absoluta se perdería totalmente su sentido carnavalesco.

La acción de coronación-destronamiento está desde luego compenetrada de categorías carnavalescas (de la lógica del mundo carnavalesco): de contacto libre y familiar (que se revela sobre todo en el destronamiento), de disparidades carnavalescas (esclavo-rey), de profanación (juego con los símbolos del supremo poder), etcétera.

Aquí no nos vamos a detener en los detalles del rito de coronación-destronamiento (a pesar de ser muy interesantes) y en sus variaciones según las épocas y festejos carnavalescos determinados. Tampoco vamos a analizar los diferentes ritos colaterales del carnaval, como por ejemplo los disfraces, o sea, los cambios carnavalescos de vestimenta, de posiciones y destinos; o como las mixtificaciones carnavalescas, las guerras sin derramamiento de sangre, los intercambios de injurias, los intercambios de regalos (la abundancia como momento de utopía carnavalesca), etc. Todos estos ritos también fueron traspuestos a la literatura dando la profundidad simbólica y la ambivalencia a los correspondientes argumentos y situaciones o una alegre relatividad, frivolidad carnavalesca y rápidas sustituciones.

Pero, por supuesto, el rito de la coronación y destronamiento tuvo una influencia excepcionalmente grande sobre el pensamiento literario. Fue este rito el que determinó el tipo de *destronamiento* en la estructuración de imágenes artísticas de obras enteras, donde el destronamiento tenía un carácter básicamente ambivalente y a doble plano. Cuando la ambivalencia carnavalesca se extinguía en las imágenes de destronamiento,

éstas solían degenerar en una negación y un *desenmascaramiento* puro de tipo moral o sociopolítico, volviéndose unitarias, perdiendo su carácter artístico, convirtiéndose en una propaganda desnuda.

Es necesario subrayar una vez más la naturaleza ambivalente de las imágenes carnavalescas. Todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte (imagen de la muerte embarazada), bendición y maldición (las maldiciones carnavalescas que bendicen, con un simultáneo deseo de muerte y regeneración), elogio e injuria, juventud y vejez, alto y bajo, cara y cruz, estupidez y sabiduría. Para el pensamiento carnavalesco son muy características las imágenes pares contrastantes (alto-bajo, gordo-flaco, etc.) y similares (dobles-gemelos). También es típica la utilización de los objetos al revés: la ropa puesta al revés, los útiles de cocina en lugar de sombreros, los utensilios caseros usados como armas, etc. Se trata de una manifestación específica de la categoría carnavalesca de *excentricidad*, de la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual.

La imagen del *fuego* carnavalesco es profundamente ambivalente. Es un fuego que simultáneamente aniquila y renueva el mundo. En los carnavales europeos casi siempre se usaba una construcción especial (habitualmente se trataba de un carro con toda clase de cháchara carnavalescas) que se llamaba "infierno", y al final del carnaval aquel "infierno" se quemaba solemnemente (a veces el "infierno" se combinaba, de una manera ambivalente, con el cuerno de la abundancia). Es muy significativo el rito de *moccoli* del carnaval de Roma: cada participante del carnaval llevaba una vela encendida (un "cabo" de bujía), y cada cual trataba de apagar la vela del otro gritando *"Sia ammazzato!"* ["¡Que muera!"] En su famosa descripción del carnaval de Roma (en el *Viaje a Italia),* Goethe, al tratar de descubrir el sentido profundo de las imágenes carnavales-

cas, plasma una escena sumamente simbólica: durante el rito de *moccoli* un muchacho apaga la vela de su padre con un alegre grito carnavalesco: "*Sia ammazzato il Signore Padre!*" ["¡Que muera el señor padre!"]

La risa carnavalesca también es profundamente ambivalente. Se relaciona genéticamente con las formas más antiguas de risa ritual. La risa ritual iba dirigida hacia las instancias supremas: se injuriaba y se ridiculizaba al sol (divinidad superior), a otros dioses, a las máximas autoridades en la tierra para obligarlas a *renovarse.* Todas las formas de risa ritual se relacionan con las muertes y la resurrección, con la producción, con los símbolos de las fuerzas productoras. La risa ritual reaccionaba a las *crisis* en la vida del sol (solsticios), a les crisis en la vida de la divinidad, en la vida del hombre y del mundo (risa funeraria). En ella se fundía la ridiculización con el júbilo.

Esta antigua orientación ritual de la risa hacia las instancias superiores (divinidad y poder) determinó sus privilegios en la Antigüedad y en la Edad Media. Con la risa se resolvían muchas cosas no permitidas en forma seria. Durante la Edad Media, al amparo de la libertad legitimada de la risa, fue posible la *parodia sacra,* o sea, la parodia de textos y ritos sagrados.

La risa carnavalesca asimismo va dirigida hacia las instancias supremas: hacia el cambio de poderes y verdades, hacia el cambio del orden universal. La risa abarca ambos polos del cambio, se refiere al mismo proceso del cambio, a la misma *crisis.* En el acto de la risa ritual se conjugan la muerte y la resurrección, la negación (burla) y la afirmación (risa jubilosa). Se trata de una risa de contemplación universal profunda. Ésta es la especificidad de la risa carnavalesca ambivalente.

En relación con la risa, señalemos un problema más: el de la naturaleza carnavalesca de la *parodia.* La parodia, como ya lo hemos dicho, es un elemento imprescindible de la sátira menipea y en general de todos los géneros carnavalizados. La parodia es orgánicamente

ajena a los géneros "puros" (la epopeya, la tragedia) y, por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados. En la Antigüedad clásica la parodia estaba indisolublemente vinculada a la percepción carnavalesca del mundo. Parodiar significa crear un *doble destronador*, un "mundo al revés". Por eso la parodia es ambivalente. En la Antigüedad, de hecho, todo se parodiaba: el drama satírico, por ejemplo, inicialmente había sido el aspecto paródico ridiculizante de la trilogía trágica. Allí la parodia no fue, por supuesto, una desnuda negación de lo parodiado. Todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio, puesto que todo renace y se renueva a través de la muerte. En Roma, la parodia fue el momento obligatorio tanto de la risa fúnebre como de la triunfal (ambas representaban, por supuesto, ritos carnavalescos). En el carnaval, la parodia se utilizaba muy ampliamente y tenía formas y grados diversos: imágenes variadas (por ejemplo, las parejas carnavalescas de diferente tipo) de cualquier manera y desde varios puntos de vista se parodiaban recíprocamente, se trataba de todo un sistema, de una suerte de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban en diversas direcciones y en grado diferente.

Los dobles paródicos llegaron a ser un fenómeno muy frecuente de la literatura carnavalizada. En Dostoievski, este aspecto aparece con una claridad singular; casi todos los protagonistas de sus novelas tienen varios dobles que los parodian de diferentes modos: para Raskólnikov, son dobles Svidrigáilov, Luzhin, Lebeziátnikov; los dobles de Stavroguin son Piotr Verjovenski, Shátov, Kiríllov; los de Iván Karámazov son Smerdiákov, el diablo, Rakitin. En cada uno de sus dobles el protagonista muere (es decir, se niega) para renovarse (es decir, para purificarse y superarse a sí mismo).

En la parodia estrictamente formal de la época moderna, la relación con la percepción carnavalesca del mundo se rompe casi por completo. Pero en las paro-

dias del Renacimiento (en Erasmo, Rabelais y otros) el fuego carnavalesco aún permanecía ardiendo: la parodia era ambivalente y percibía su relación con la muerte renovadora. Es por eso que en el seno de la parodia pudo originarse una de las magnas y al mismo tiempo más carnavalizada novela de la literatura universal: el *Don Quijote* de Cervantes. Dostoievski valoró a esta novela de la manera siguiente:

> En el mundo entero no existe una obra más profunda y consistente. Por el momento, es la última y máxima palabra del pensamiento humano, es la ironía más amarga que hubiese podido expresar un hombre, y si el mundo se terminara y en algún lugar del más allá se preguntara a los hombres: "¿Han entendido su vida en la tierra?", entonces el hombre podría argumentar calladamente por medio del *Quijote:* "Ésta es mi conclusión sobre la vida, ¿me pueden enjuiciar por ella?"

Es característico que Dostoievski estructure su valoración del *Quijote* en forma de un típico "diálogo en el umbral".

Para concluir nuestro análisis del carnaval (desde el punto de vista de la carnavalización literaria) diremos algunas palabras sobre la plaza carnavalesca.

La arena principal de acciones carnavalescas era la plaza con las calles adjuntas. El carnaval, ciertamente, también penetraba en las casas y se delimitaba en realidad tan sólo en el tiempo y no en el espacio; el carnaval no conoce el escenario ni las candilejas del teatro y su espacio principal podía ser solamente la plaza, puesto que por su misma idea el carnaval es *popular y universal,* y *todos* deben participar en el contacto familiar. La plaza fue el símbolo de lo popular. La plaza del carnaval —plaza de acciones carnavalescas— adquirió un matiz simbólico complementario que la ampliaba y profundizaba. En la literatura carnavalizada la plaza, en tanto que lugar de la acción del argumento, es biplana y ambivalente: a través de la plaza real parece vis-

lumbrar la plaza carnavalesca el libre contacto familiar y las coronaciones y destronamientos universales. También otros lugares de acción (por supuesto, motivados por el argumento y por la realidad), al poder ser espacios de encuentro y contacto de todo tipo de gente —calles, tabernas, caminos, baños públicos, cubiertas de buques, etc.—, adquieren un sentido complementario de plaza carnavalesca (a pesar de todo el realismo posible de su representación, puesto que el simbolismo universal carnavalesco no teme a naturalismo alguno).

Las festividades carnavalescas ocupaban un enorme lugar en la vida de las masas más amplias de los pueblos de la Antigüedad clásica: en Grecia y sobre todo en Roma, en la cual las *saturnales* eran la festividad carnavalesca principal (pero no la única). Una importancia quizá todavía más grande tuvieron estas festividades también durante el Medievo europeo, así como durante el Renacimiento, donde eran en parte una especie de continuación inmediata y viviente de las saturnales romanas. En cuanto a la cultura popular carnavalesca, entre la Antigüedad y el Medievo no hubo ruptura alguna en la tradición. Las festividades carnavalescas dejaron en todas las épocas de su desarrollo una influencia enorme y hasta el momento casi no evaluada ni estudiada en el desarrollo de toda la cultura, incluyendo a la literatura y algunos géneros y corrientes que sufrieron una *carnavalización* particularmente poderosa. Durante la Antigüedad clásica, la antigua comedia ática y toda la zona de lo cómico-serio sufrieron una carnavalización sumamente intensa. En Roma, todas las variedades de la sátira y los epigramas también se relacionaban con las saturnales, se escribían para ellas o, en todo caso, se creaban al amparo de las libertades legitimadas de esta festividad (por ejemplo, toda la obra de Marcial está relacionada indisolublemente con las saturnales).

En la Edad Media, la espaciosa literatura cómica y paródica en lenguas vernáculas se relacionaba de una

u otra manera con las festividades carnavalescas: con el mismo carnaval, con las "fiestas de los bobos", con el *risus paschalis* (risa pascual) y con otras. En la Edad Media, en realidad, casi cualquier festividad eclesiástica tenía su aspecto de plaza carnavalesca (sobre todo fiestas como la del Corpus). Muchas festividades nacionales, como las corridas de toros, eran de marcado carácter carnavalesco. La atmósfera de carnaval dominaba en los días de feria, durante la vendimia, en las representaciones de los *miracles*, misterios, *sauties*, etc., todos los espectáculos teatrales del Medievo eran de carácter carnavalesco. Las grandes ciudades de la baja Edad Media (Roma, Nápoles, Venecia, París, Lyon, Nuremberg, Colonia y otras) llevaban una vida completamente carnavalesca durante tres meses al año, aproximadamente (a veces más). Se puede decir (con ciertas reservas, por supuesto) que el hombre medieval vivía *dos vidas:* una era *oficial*, monolíticamente seria y sombría, subordinada a un estricto orden jerárquico, llena de miedo, dogmatismo, veneración y piedad, y otra era la de plaza carnavalesca, una vida libre, plena de risa ambivalente, de sacrilegios, de profanaciones de todo lo sagrado, de rebajamientos y obscenidades que provienen del contacto familiar con todo y con todos. Y ambas vidas eran legítimas, pero separadas por estrictos límites temporales.

Sin tomar en cuenta la alternancia y el mutuo extrañamiento de estos dos sistemas de vida y de pensamiento (el oficial y el carnavalesco) no se puede comprender correctamente la conciencia cultural del hombre del Medievo ni deslindar muchos fenómenos de la literatura medieval, como la *parodia sacra*, por ejemplo.[6]

En aquella época se iba produciendo también la carnavalización de la *vida discursiva* de los pueblos euro-

[6] También en el mundo de la Antigüedad clásica existieron dos vidas: la oficial y la carnavalesca, pero en aquel entonces entre las dos jamás existió una ruptura tan profunda (sobre todo en Grecia).

peos: los estratos enteros de la lengua (el *discurso familiar de la plaza pública)* estaban penetrados de la percepción carnavalesca del mundo; se creaba también el enorme fondo de libre gesticulación carnavalesca. El discurso familiar de todos los pueblos europeos, sobre todo las injurias y las burlas, conserva, incluso hasta nuestros días, los vestigios del carnaval; el actual sistema de gestos de burla e injuria también está lleno de simbolismo carnavalesco.

Se podría decir que durante la época del Renacimiento la corriente carnavalesca arrasó con muchas barreras e irrumpió en vastas zonas de la vida y la visión del mundo oficial. Ante todo, se posesionó de casi todos los géneros de la gran literatura y los transformó fundamentalmente. Tuvo lugar una profunda y casi total carnavalización de las letras. La percepción carnavalesca del mundo con sus categorías, la risa carnavalesca, el simbolismo de las acciones carnavalescas de coronación y destronamiento, de cambios y disfraces, la ambivalencia carnavalesca y todos los matices de la libre palabra del carnaval —palabra familiar, cínica, franca, excéntrica, laudatoria o injuriosa, etc.— penetraron en casi todos los géneros literarios. Sobre la base de la percepción carnavalesca del mundo se forman también las complejas formas de la visión del mundo renacentista. A través del prisma de la percepción carnavalesca del mundo se refracta en cierta medida la Antigüedad clásica asimilada por los humanistas de la época. El Renacimiento representa la cumbre de la vida carnavalesca.[7] Después se inicia el descenso.

A partir del siglo XVII la vida popular carnavalesca

[7] Mi libro *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento* (en ruso), Moscú, Judozhestvennaia literatura, 1965, está dedicado a la cultura popular del carnaval durante el Medievo y el Renacimiento (en parte, también durante la Antigüedad clásica). Allí aparece la biografía especial acerca del problema (trad. española: *François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974).

empieza a decrecer: casi pierde su carácter universal, disminuye su peso específico en la vida de los hombres, sus formas se empobrecen, se reducen y se simplifican. Ya a partir de la época del Renacimiento empieza a desarrollarse la cultura *cortesana de festejos y mascaradas* que absorbe toda una serie de formas y símbolos carnavalescos (principalmente, de carácter externo y decorativo). Más adelante empieza a desarrollarse la corriente más amplia (ya no cortesana) de festejos y celebraciones que podría recibir el nombre de *corriente de mascarada;* ésta aún preservaba algunas libertades y reflejos lejanos de la percepción carnavalesca del mundo. Muchas de las formas carnavalescas se desprendieron de su base popular y se retiraron de la plaza pública al cerrado ambiente de la corriente de mascarada que sobrevive hasta ahora. Muchas de las antiguas formas del carnaval siguen viviendo y renovándose en la comicidad de la *carpa* de plaza pública, así como en el circo. En el espectáculo teatral de la época moderna perduran algunos elementos del carnaval. Es característico que el mundo teatral siga preservando algunas libertades carnavalescas, los restos de la percepción carnavalesca del mundo y del encanto del carnaval; todo ello fue muy bien representado por Goethe en los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister,* y en la época contemporánea lo hizo Nemiróvich-Dánchenko en sus memorias. Se ha conservado algo de la atmósfera del carnaval, bajo ciertas condiciones, en la llamada vida bohemia, pero en la mayoría de los casos más bien se trata de la degradación y trivialización de la percepción carnavalesca del mundo (porque aquí ya no quedan ni vestigios del espíritu universal carnavalesco).

Junto con estas ramificaciones más tardías del tronco carnavalesco que se habían agotado al último continúa existiendo también el carnaval de plaza en sentido propio, así como otros festejos de tipo carnavalesco que, sin embargo, han perdido su importancia y la riqueza de formas y símbolos de antaño.

Como resultado de todo ello, tuvo lugar un decrecimiento y una dispersión del carnaval y de la percepción carnavalesca del mundo, la pérdida del auténtico universalismo de plaza pública. Por eso también ha cambiado el carácter de la carnavalización literaria. Hasta la segunda mitad del siglo XVII la gente *participaba directamente* de las acciones y de la percepción del mundo propios del carnaval, solía *vivir* en el carnaval, es decir, el carnaval fue una de las formas de la vida misma. Por ello la carnavalización era inmediata (algunos géneros se destinaban directamente para el carnaval). *La fuente de la carnavalización fue el carnaval mismo.* Además, la carnavalización determinaba la formación de los géneros, es decir, no sólo tocaba el contenido sino también los mismos fundamentos genéricos de la obra literaria. A partir de la segunda mitad del siglo XVII el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalizada anteriormente; de este modo, la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria. Así, ya en Sorel y Scarron se observa, junto con la influencia directa del carnaval, el influjo poderoso de la literatura carnavalizada del Renacimiento (principalmente, de Rabelais y de Cervantes), y predomina este último influjo. Por lo consiguiente, la carnavalización se convierte ya en una tradición de género literario. En esta literatura ya separada de la fuente inmediata que fue el carnaval, los elementos carnavalescos se transforman y cobran así un nuevo significado.

Por supuesto, también el carnaval en sentido propio, así como otros festejos carnavalescos (por ejemplo, la corrida de toros) y la corriente de mascarada, la comicidad de carpa y otras formas del folclor carnavalesco siguen influyendo directamente sobre la literatura incluso en nuestros días. Pero esta influencia en la mayoría de los casos se limita al contenido de las obras sin tocar su base genérica, es decir, carece de capacidad para producir géneros nuevos.

Ahora podemos retornar a la carnavalización de los géneros cómico-serios, cuyo nombre de por sí ya suena a ambivalencia carnavalesca.

La base carnavalesca del "diálogo socrático", a pesar de su forma literaria tan compleja y de su profundidad filosófica, no se presta a dudas. Los populares "debates" carnavalescos entre la vida y la muerte, entre la oscuridad y la luz, entre el invierno y el verano, etc., llenos del *pathos* de cambios y de la alegre relatividad que no permiten que el pensamiento se detenga y se petrifique en una seriedad unilateral, en el determinismo irresoluble y en el monismo, formaron el fundamento del núcleo inicial de este género. Es lo que distingue al "diálogo socrático", tanto del diálogo netamente retórico como del diálogo trágico, pero en cambio la base carnavalesca lo aproxima en cierta medida a los agones de la antigua comedia ática y a los mimos de Sofrón (incluso se han hecho intentos de reconstruir éstos según algunos diálogos de Platón). Ese mismo descubrimiento socrático de la naturaleza dialógica del pensamiento y de la verdad presupone la familiarización carnavalesca de las relaciones entre las personas que entablan un diálogo, la abolición de toda distancia entre ellos; es más, presupone la familiarización de las relaciones con respecto al mismo objeto del pensamiento por más sublime e importante que sea, así como con respecto a la verdad misma. Algunos diálogos de Platón se estructuran de acuerdo con el principio carnavalesco de coronación-destronamiento. El "diálogo socrático" se caracteriza por las libres disparidades de ideas e imágenes. La "ironía socrática" es la risa carnavalesca reducida.

También la imagen de Sócrates (véase la caracterización hecha por Alcibíades en el *Banquete* de Platón) es ambivalente (combinación de belleza y de deformidad); también las características propias de Sócrates ("alcahuete" y "partero") están presentadas como rebajamientos carnavalescos. También la vida privada de Sócrates estuvo rodeada de leyendas carnavalescas

(por ejemplo, acerca de sus relaciones con Jantipa, su mujer). En general, las leyendas carnavalescas son profundamente distintas a las tradiciones épicas heroizantes: rebajan y aproximan a la tierra al héroe, lo familiarizan, acercan y humanizan; la risa ambivalente del carnaval quema todo lo que es rígido y petrificado, sin eliminar el núcleo auténticamente heroico de la imagen. Hay que decir que también las imágenes de los protagonistas de novelas (Gargantúa, Eulenspiegel, Don Quijote, Fausto, Simplicissimus y otros) se iban formando en la atmósfera de leyendas carnavalescas.

La naturaleza carnavalesca de la menipea se manifiesta todavía con más obviedad. Tanto sus estratos como su núcleo interior están impregnados de la carnavalización. Algunas de las menipeas representan directamente los festejos de tipo carnavalesco (por ejemplo, en dos sátiras de Varrón se representan las festividades romanas; en una de las menipeas de Julián el Apóstata se representaba la celebración de las saturnales en el Olimpo). Éste es aún un nexo netamente externo (temático) que, sin embargo, también es característico. Es más consistente el tratamiento carnavalesco de los tres planos de la menipea: el Olimpo, el infierno y la tierra. La representación del Olimpo tiene un carácter ostensiblemente carnavalesco: libre familiarización, escándalo y excentricidades y coronación-destronamiento son muy típicos en el Olimpo de la menipea. El Olimpo parece transformarse en plaza del carnaval (por ejemplo, *Zeus el trágico* de Luciano). A veces las escenas olímpicas se dan de acuerdo con el esquema de rebajamiento y envilecimiento carnavalescos (en el mismo Luciano). Es aún más interesante la sistemática carnavalización de los infiernos. El averno iguala a los representantes de todos los estados terrenales: allí, con derechos iguales, se reúnen y establecen contacto familiar el emperador y el esclavo, el rico y el mendigo, etc.; la muerte suele destronar a todos los coronados en vida. A menudo, al representar los infier-

nos se aplicaba la lógica carnavalesca del "mundo al revés": el emperador se convertía en esclavo y el esclavo en emperador, etc. El infierno carnavalizado de la menipea determinó la tradición medieval del *infierno alegre* que tiene su conclusión en Rabelais. Esta tradición medieval se caracteriza por una intencional mezcla del infierno clásico con el cristiano. En los misterios (y en las "diablerías") el infierno y los diablos también aparecen metódicamente carnavalizados.

También el plano terrenal se carnavaliza en la menipea: casi detrás de cada escena o suceso de la vida real representados frecuentemente de una manera naturalista se vislumbra más o menos claramente la plaza del carnaval con su lógica específica de contactos familiares, de uniones dispares, de disfraces y mixtificaciones, de imágenes de parejas contrastantes, de coronaciones y destronamientos, etc. Así, en todas las escenas de naturalismo de bajos fondos de *El satiricón* se trasluce más o menos obviamente la plaza carnavalesca. El mismo argumento de *El satiricón* aparece sistemáticamente carnavalizado. Lo mismo se observa en las *Metamorfosis (El asno de oro)* de Apuleyo. A veces la carnavalización aparece en los estratos más profundos y tan sólo permite hablar de los *matices carnavalescos* de algunas imágenes y acontecimientos. A veces, sin embargo, sale a la superficie; por ejemplo, en el episodio netamente carnavalesco del falso asesinato en el *umbral,* cuando Lucio en vez de personas corta los odres de vino creyendo que el vino es sangre, y en la siguiente escena de la mixtificación de su enjuiciamiento. Los matices carnavalescos aparecen incluso en una menipea tan seria como la *Consolación de la filosofía* de Boecio.

La carnavalización penetra también en el profundo núcleo del dialogismo filosófico de la menipea. Hemos visto que este género se caracteriza por el planteamiento directo de las últimas cuestiones de la vida y la muerte y por el universalismo extremo (este género no conoce los problemas particulares y la argumentación

filosófica extensa). El pensamiento carnavalesco también existe en la esfera de las últimas cuestiones, pero no les da una solución abstracta filosófica o dogmáticamente religiosa, sino que las representa en la forma sensorial concreta de las acciones e imágenes carnavalescas. Por eso la carnavalización permitía trasladar las últimas cuestiones de la esfera filosófica abstracta, mediante la percepción carnavalesca del mundo, al plano sensorialmente concreto de variadas y brillantes imágenes y acontecimientos, con su dinamismo carnavalesco. La percepción carnavalesca del mundo permitió "vestir a la filosofía con ropajes coloreados de hetaira", unió a la *idea con la aventura en forma de imagen artística*. En la literatura europea moderna lo anterior está perfectamente ejemplificado en las novelas filosóficas de Voltaire, con su ideología universalista y heterogénea *(Cándido,* por ejemplo); en estas novelas se manifiestan las tradiciones de la menipea y de la carnavalización de una manera muy evidente.

De este modo, la carnavalización penetra en el mismo núcleo filosófico de la menipea.

Ahora se puede hacer la siguiente conclusión. Hemos encontrado en la menipea una combinación notable de elementos al parecer absolutamente heterogéneos e incompatibles: el diálogo filosófico, la aventura y lo fantástico, el naturalismo bajo, la utopía, etc. Ahora podemos decir que el principio unificador que relacionaba los más variados elementos en un todo orgánico del género, principio de una fuerza y vitalidad excepcionales, fue el carnaval junto con la percepción carnavalesca del mundo. En el desarrollo posterior de la literatura europea la carnavalización ayudó constantemente a eliminar toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre diversos estilos, etc.; eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido. En esto consiste la gran función de la carnavalización literaria.

Quiero añadir algunas palabras acerca de la menipea y la carnavalización en la literatura cristiana. La menipea y los géneros emparentados que se desarrollaban en su órbita influyeron de manera determinante en la literatura cristiana en proceso de formación: la griega, la romana y la bizantina.

Los principales géneros narrativos de la literatura cristiana antigua (evangelios, "hechos de apóstoles", "apocalipsis", "vidas de santos y mártires") se relacionan con la aretalogía clásica que en los primeros siglos de nuestra era se desarrollaba en la órbita de la menipea. En los géneros cristianos esta influencia se refuerza bruscamente, sobre todo por cuenta del *elemento dialógico* de la menipea. En estos géneros, especialmento en los numerosos "evangelios" y "hechos", se elaboran las clásicas síncrisis dialógicas cristianas: el tentado (Cristo, el justo) con el tentador, el creyente con el incrédulo, el justo con el pecador, el mendigo con el rico, el seguidor de Cristo con el fariseo, el apóstol cristiano con el pagano, etc. Las síncrisis semejantes son conocidas por todos gracias a los evangelios y los hechos canonizados. Se elaboran también las anácrisis correspondientes (la provocación mediante la palabra o la situación temática).

Así como en la menipea, en los géneros cristianos tiene una enorme importancia en cuanto a la organización la *puesta a prueba de la idea y de su portador*, la prueba de tentaciones y martirios (sobre todo, por supuesto, en la hagiografía). Igual que en la menipea, aquí se unen en un solo plano dialogizado y con derechos iguales los ricos y los poderosos, los ladrones, los mendigos, las hetairas, etc. Tienen cierta importancia, como en la menipea, los sueños, la demencia y las obsesiones de toda clase. Finalmente, la narrativa cristiana absorbió también los géneros emparentados: el simposio (las cenas evangélicas) y el soliloquio.

La narrativa cristiana (independientemente de la influencia de la carnavalizada menipea) también estu-

vo sujeta a la carnavalización directa. Basta con mencionar la escena de coronación-destronamiento del "rey de Judea" que aparece en los evangelios canonizados. Pero la carnavalización se manifiesta mucho más en la literatura cristiana apócrifa.

Así, pues, también la narrativa del primer cristianismo (incluso la canonizada) está impregnada de elementos de la menipea y de la carnavalización.[8]

Éstos son los orígenes clásicos, las "fuentes" (el "arcaísmo") de aquella tradición genérica de la cual una de las cumbres llegó a ser la obra de Dostoievski. Estos "inicios" se conservan en su obra en forma renovada.

Pero Dostoievski se encuentra a dos milenios de aquellas fuentes, a lo largo de los cuales la tradición genérica siguió desarrollándose, transformándose, cobrando nuevo sentido, a pesar de conservar al mismo tiempo su unidad y permanencia.

Hemos visto que ya en la Antigüedad clásica, incluso en la literatura cristiana antigua, la menipea reveló una excepcional capacidad "proteica" para cambiar su apariencia externa (pero conservando su substancia genérica), para crecer hasta llegar a ser novela, para incorporarse a otros géneros grandes (por ejemplo, la novela bizantina y la cristiana).

Durante la Edad Media las particularidades genéricas de la menipea siguen existiendo y renovándose en algunos géneros de la literatura eclesiástica, escrita en latín, que continúan directamente las tradiciones de la literatura cristiana antigua, sobre todo en algunas variedades hagiográficas. En una forma más libre y original que la menipea sobreviven en los géneros dialogizados y carnavalizados del Medievo: "disputas", "debates", "dichos" *(desputaisons, dits, débats)*, moralidades y *miracles* y, en la baja Edad Media, los misterios y los *sauties*. Los elementos de la menipea se perciben

[8] Dostoievski conocía muy bien no sólo la literatura cristiana canonizada, sino también los apócrifos.

en la literatura carnavalizada paródica y semiparódica de la Edad Media: en las visiones paródicas de ultratumba, en las "lecturas evangélicas" paródicas, etc. Finalmente, un momento muy importante en el desarrollo de esta tradición genérica es la *novella* del Medievo y del primer Renacimiento, compenetrada profundamente de elementos de la menipea carnavalizada.[9]

Todo este desarrollo medieval de la menipea está lleno de elementos del folclor carnavalesco *local* y refleja los rasgos específicos de diversos periodos de la Edad Media.

Durante el Renacimiento, que fue una época de profunda y casi total carnavalización de la literatura y la visión del mundo, la menipea penetra en los géneros mayores de aquel entonces (en Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen y otros), y al mismo tiempo se desarrollan las variadas formas de la menipea renacentista, que en la mayoría de los casos combinan las tradiciones clásicas y medievales de este género: *Bymbalum mundi* de Desperriers, el *Elogio de la locura* de Erasmo, las *Novelas ejemplares* de Cervantes, la *Satyre Menippée de la vertu du Catholicon d'Epagne* (esta última es una de las sátiras políticas más grandes de la literatura universal, 1594), las sátiras de Grimmelshausen, las de Quevedo y otros.

En la época moderna, junto con la incorporación de otros géneros carnavalizados, la menipea continúa su desarrollo independiente con distintas variantes y bajo diversos nombres: "diálogo lucianesco", "diálogos de los muertos" (que son variantes con predominio de la tradición clásica), "relato filosófico" (derivado de la menipea típica de la época de las Luces), "relato fantástico" y "cuento filosófico" (formas características del roman-

[9] Aquí es necesario señalar aquella enorme influencia que produjo la narración *Sobre la casta matrona de Éfeso* (de *El satiricón*) sobre la literatura medieval y renacentista. Esta novelita intercalada representa una de las más grandes menipeas de la Antigüedad clásica.

ticismo, para Hoffmann, por ejemplo), etc. Hay que apuntar que en la época contemporánea los rasgos genéricos de la menipea fueron aprovechados por corrientes literarias y métodos creativos diversos, por supuesto renovando estos rasgos a su modo. Así, por ejemplo, la "novela filosófica" racionalista de Voltaire y el "cuento filosófico" romántico de Hoffmann tienen los rasgos genéricos comunes de la menipea y están igualmente carnavalizados a pesar de las profundas diferencias en su orientación literaria, en su contenido ideológico y, por supuesto, en su individualidad creadora (basta con comparar el *Micromegas* con el *Pequeño Zaches).* Hay que decir que la menipea en las literaturas contemporáneas ha sido el transmisor por excelencia de las formas más concentradas y ostensibles de la carnavalización.

Para concluir, es necesario destacar que el nombre genérico de la menipea, así como todos los demás géneros clásicos —epopeya, tragedia, idilio, etc.—, en relación con la literatura moderna se utilizan para designar la *esencia del género* y no un canon genérico determinado (en la Antigüedad clásica).[10]

Aquí concluye nuestra incursión en la historia de los géneros y retornamos a Dostoievski quien, por otra parte, nunca estuvo perdido de vista por nosotros.

A lo largo de nuestro examen hemos señalado que las características de la menipea y de los géneros emparentados con ella pueden ser extendidas casi por completo a las particularidades genéricas de la obra de Dos-

[10] Pero los términos genéricos como "epopeya", "tragedia" o "idilio" aplicados a la literatura moderna llegaron a ser generalmente adoptados y acostumbrados, y no nos desconcierta en absoluto que a *Guerra y paz* la nombren epopeya, a *Boris Godunov* de Pushkin le digan tragedia, y que *Los terratenientes del viejo mundo* de Gógol resulte ser idilio. Sin embargo, el término genérico *menipea* está en desuso (sobre todo en nuestros estudios literarios), y por eso su aplicación a las obras de la literatura moderna (por ejemplo, a Dostoievski) puede parecer extraña y forzada.

toievski. Ahora, en cuanto al género, tenemos que concretar este postulado mediante el análisis de algunas de sus obras *claves*.

Dos "relatos fantásticos" del último Dostoievski, *Bobock* (1873) y *Sueño de un hombre ridículo* (1877), pueden ser llamados menipeas casi en el sentido clásico del término, porque los rasgos de este género se manifiestan en ellos con una claridad singular. En otras obras *(Memorias del subsuelo, La Mansa)* se dan las variantes más libres y más alejadas de los patrones clásicos de una misma esencia genérica. Finalmente, la menipea se incorpora a las obras mayores de Dostoievski, sobre todo en sus cinco novelas maduras, en sus momentos más importantes y decisivos. Por eso podemos decir directamente que la menipea en realidad da el tono a toda la obra de Dostoievski.

Es difícil que nos equivoquemos al decir que *Bobock* sea, por su profundidad y audacia, una de las menipeas más grandes de la literatura mundial. Pero no nos detendremos aquí en la profundidad de su contenido: lo que nos interesa son las particularidades genéricas de esta obra.

Ante todo, es muy característica la imagen del narrador y el *tono* de la narración. El narrador, a quien se le refiere como a "una persona",[11] se halla en el *umbral* de la demencia *(delirium tremens)*, pero además de ello es un hombre *no como todos*, es decir, es alguien que evade la norma general, sale del carril de una vida habitual, es detestado por todos y detesta a todos; estamos, pues, frente a una nueva variante del "hombre del subsuelo". Su tono es impreciso, ambiguo, con una ambivalencia semiapagada, con elementos de bufonería infernal (como los diablos de los misterios). A pesar de la forma externa de frases breves y categóricas, "cortadas", el narrador oculta su última palabra, la elude. Él

[11] En el *Diario de un escritor* aparece una vez más la "Media carta a una persona" (véanse las *Obras Completas*, t. III, Aguilar, p. 713 ss.).

mismo cita la caracterización de su estilo dada por un compañero suyo:

—Tu estilo —díjome— ha cambiado; parece ahora como hecho a pedacitos. Vas picando trozos..., y luego, con todos ellos, cátate hecho el prólogo. Y después otro prólogo para éste y ya tiene un proemio; picas otra cosilla, y vuelta a las andadas (t. III, p. 728).

Su discurso es internamente dialogizado y lleno de polemismo interno. El relato incluso se inicia en la polémica con un tal Semión Ardaliónovich, que había acusado de borracho al narrador. También polemiza con los editores que no leen sus obras (es un escritor no reconocido), polemiza con el público contemporáneo, incapaz de comprender el humorismo, lo hace en realidad con todos sus coetáneos; al comenzar la acción principal, polemiza indignado con los "muertos contemporáneos". Éstos son el estilo dialogizado y ambiguo, y el tono del relato típicos de la menipea.

Al principio del relato aparece el razonamiento acerca del relativismo y ambivalencia de la cordura y la demencia, de la inteligencia y la estupidez, tema característico de la menipea carnavalizada. Luego sigue una descripción de un cementerio y de unos funerales.

Toda descripción está impregnada de una manifiesta actitud de *familiaridad y profanación* con respecto al camposanto, al funeral, al clero, a los difuntos, al mismo "misterio de la muerte". La descripción está estructurada sobre oxímoros y disparidades carnavalescas, está llena de *rebajamientos y humanizaciones,* de *simbolismo* carnavalesco y, al mismo tiempo, de un burdo naturalismo.

He aquí algunos fragmentos característicos.

Como necesitaba *distraerme,* fui y asistí a un *entierro* [...] Ya hará sus buenos veinticinco años desde la última vez que visitó conmigo [su "abrigo bastante raído"] un cementerio. ¡Vaya un *lugarcito!*

¡Y el *olor!* Habrían *llegado* ya allí unos quince cadáveres. *Ataúdes de distintos precios;* había también dos catafalcos: el de un general y el de una dama. Muchas caras *compungidas,* mucho duelo hipócrita y mucha *alegría solapada.* El clero no podría quejarse: buenos *ingresos.* Pero *¡aquel tufillo, aquel tufillo!*

Bueno; voy y miro con mucha precaución a los ataúdes y me fijo en las caras de los muertos; no podéis saber la impresión que me hacen. A veces tienen una expresión apacible; pero otras, es muy desagradable. Sobre todo... no me hacen pizca de gracia sus *sonrisas,* que a veces resultan hasta espantosas...

[...] En tanto proseguía la *misa,* salí un poco a la calle..., a pasearme. Allí cerca está el asilo, y un poco más allá hay un restaurante. Y no malejo: entremeses, almuerzos, aguardientes. Estaba atestado de tíos que formaban en los cortejos fúnebres. Observé entre ellos una *jovialidad y buen humor sinceros. Me bebí un vasito y me comí un emparedado* (t. III, p. 729).

Hemos subrayado los matices más evidentes de familiarización y profanación, los oxímoros, las disparidades, las rebajas, el naturalismo y el simbolismo. El texto está muy cargado de estos elementos. Estamos frente a un ejemplo muy concentrado del estilo de la menipea carnavalizada. Recordemos el significado simbólico de la combinación ambivalente: muerte-risa (aquí: jovialidad) -banquete (aquí: comí y bebí).

Luego viene un breve y difuso razonamiento del narrador, sentado en una lápida sepulcral, acerca de la *admiración* y el *respeto* que niegan los contemporáneos. El razonamiento es importante para comprender la concepción del autor. Aparece en seguida un detalle a la vez naturalista y simbólico:

[...] Junto a mí, encima de la *losa de mármol,* había una *media tostada mordiscada;* cosa estúpida y extemporánea. La tiré sobre la hierba, pues no se trataba de *pan,* sino de *pan con manteca,* como dije. Aunque, después de todo, no creo que sea pecado tirar el pan al *suelo,* tirarlo

al piso sí que es pecado. Lo consultaré en el almanaque de Suvorin (t. III, p. 730).

El detalle netamente naturalista y profanador —encima de la losa de mármol había una media tostada mordiscada— da motivo para introducir el simbolismo carnavalesco: se puede tirar el pan al suelo (es siembra, fecundación), pero al piso no se permite (el piso es un seno estéril).

Más adelante se inicia el desarrollo de un argumento fantástico que crea una *anácrisis* de fuerza excepcional (Dostoievski es un gran maestro de la anácrisis). El narrador escucha la plática de los muertos bajo tierra. Resulta que su vida todavía continúa en sus sepulturas durante un tiempo. El difunto filósofo *Platón* Nikoláievich (alusión al "diálogo socrático") dio la siguiente explicación al hecho:

—Pues sepa usted que el tal Platón Nikoláievich lo explica todo diciendo sencillamente que nosotros, allá arriba, es decir, cuando vivíamos todavía en el mundo, teníamos erróneamente por muerte a esta muerte de aquí. El cuerpo sigue aquí viviendo todavía, hasta cierto punto, y el resto de la vida se reconcentra *sólo en la conciencia*. Yo..., la verdad..., no puedo decírselo a usted tan bien como él lo dice; no sé, realmente, cómo expresarme... La vida se prolonga aquí en cierto modo mediante la pesantez. Según él dice, todo se reconcentra en algún punto de la conciencia. Y allí continúa viviendo todavía por espacio de tres o cuatro meses, a veces hasta medio año... Aquí tiene usted, por ejemplo, a un individuo que ya se descompuso del todo y, sin embargo, cada seis semanas, aproximadamente, sale de pronto profiriendo una palabra, claro que desprovista de todo sentido; esta palabrita: *bobock, bobock, bobock, bobock...* De donde se puede inferir que todavía arde en él una centellica de vida... (t. III, p. 736).

De este modo se crea una situación excepcional: la *última vida de la conciencia* (dos o tres meses, hasta un

sueño eterno), una vida liberada de todos los convencionalismos, estamentos, obligaciones y reglas de la vida normal, o, por decirlo así, una *vida fuera de la vida*. ¿De qué manera se aprovecharía esta vida por los muertos modernos? Es una anácrisis que provoca que las conciencias de los muertos se manifiesten con una *completa libertad* ilimitada. Y las conciencias se van revelando.

Se representa el típico infierno carnavalizado de las menipeas: una multitud bastante heterogénea de muertos que no son capaces de liberarse en seguida de sus situaciones y relaciones jerárquicas terrenales, hay conflictos cómicos que surgen con base en esta confusión, juramentos y escándalos; por otra parte, aparecen las libertades carnavalescas, la conciencia de una responsabilidad total, un franco erotismo sepulcral directo, la risa en los ataúdes ("... *riendo* agradablemente, se estremeció el *cadáver* del general"), etc. El tono marcadamente carnavalesco de esta paradójica "vida fuera de la vida" se da desde el principio por el juego de cartas que tiene lugar en la tumba sobre la que está sentado el narrador (por supuesto, se trata de un juego vacío, "de memoria"). Se trata de los rasgos típicos del género.

El "rey" de este carnaval de los muertos es el "canalla de la sociedad seudoalta" (según su propia característica), el barón Klinévich. Citemos sus palabras, que revelan la anácrisis y su uso. Dejando de lado las interpretaciones moralistas del filósofo Platón Nikoláievich (repetidas por Lebeziátnikov), Klinévich declara:

> —Gracias; convencido estoy de que todo esto es un absurdo. Basta que nosotros sepamos por ahora dónde nos encontramos... Con que dos o tres meses de vida todavía, y para final..., *bobock*. Así que yo les propongo, ante todo, pasar estos dos meses lo mejor posible, abrazando a este fin nuevos principios. ¡Señoras y caballeros, yo tengo el honor de proponeros que os despojéis de toda vergüenza (t. III, p. 736).

Al encontrar el apoyo general de los muertos, desarrolla un poco más su idea:

> [...] Pero con una condición: exijo que nadie mienta. Sólo esto reclamo; pero es lo principal. Vivir en el mundo y no mentir, es de todo punto imposible; pero aquí, para mayor provecho de nuestra diversión, no debemos mentir. ¡Diantre..., por algo estamos en la tumba!... Cada uno de nosotros referirá su historia, sin ocultar ya, por vergüenza, el más mínimo detalle. Yo contaré la mía el primero. Yo, ya lo saben ustedes, pertenezco a la gente alegre... Pero allá arriba todo estaba cosido con hilos pesados. Si prescindimos de esos hilachos, tirémoslos lejos y vivamos estos dos meses en la más impúdica verdad. ¡Desnudémonos todos y mostrémonos absolutamente en cueros!
>
> —¡Sí, sí! ¡Desnudémonos, desnudémonos! —gritaron a pleno pulmón todas las voces (t. III, p. 737).

El diálogo de los muertos se interrumpe de repente al estilo carnavalesco:

> Pero de pronto se me ocurrió estornudar. Fue aquello una cosa repentina e involuntaria, pero produjo un efecto chocante; todo calló y se disipó como un sueño. Hízose un verdadero silencio sepulcral.

Citaré además la evaluación final del narrador, que resulta interesante por su tono:

> No, no lo puedo permitir: ¡realmente no! *Bobock* no me incomoda (¡vaya qué bobock ha resultado!).
>
> La promiscuidad en un lugar semejante, promiscuidad de las últimas esperanzas, entre los cadáveres flácidos y putrefactos y —¡sin perdonar siquiera los *últimos instantes de la conciencia!* Se les dan, se les ofrecen estos últimos instantes, y... ¡Sobre todo, lo principal, es que en un lugar semejante! No, no lo puedo permitir... (t. x, pp. 357-358 de la ed. rusa).

Aquí en el discurso del narrador irrumpen palabras y entonaciones casi puras de una voz totalmente diferente, que es la del autor; irrumpen pero en seguida se cortan en la palabra "y...".

El final del relato es de folletín: "Voy a llevar esto al *Grazhdanín;* allí acaba de aparecer el retrato de un editor. Quizá me lo publique".

Ésta es la menipea casi clásica de Dostoievski. El género se sostiene aquí con una profundidad absoluta, e incluso se puede decir que descubre sus mejores posibilidades, realiza su máximo logro. Por supuesto, no se trata de una *estilización* del género muerto; por el contrario, en esta obra de Dostoievski *sigue viviendo* plenamente su existencia carnavalesca. La vida de un género consiste, precisamente, en sus permanentes resurgimientos y renovaciones en obras *originales.* El *Bobock* de Dostoievski es, desde luego, profundamente original. Dostoievski no escribió una parodia del género sino que lo utilizó según su destino directo. Sin embargo, hay que anotar que la menipea (incluso la menipea clásica que es la más antigua) en cierta medida siempre hace parodia de sí misma. Es uno de sus indicios genéricos. El elemento de la autoparodia es una de las razones de la excepcional sobrevivencia de este género.

Es necesario señalar las posibles fuentes genéricas de Dostoievski. La esencia de cada género se realiza y se manifiesta en toda su plenitud en las diversas variaciones que se van creando a lo largo de su desarrollo histórico determinado. Cuanto más accesibles a un artista sean todas estas variaciones, tanto más rico y elástico es el dominio del lenguaje del género (el lenguaje del género es históricamente concreto).

Dostoievski comprendía muy sutilmente todas las posibilidades genéricas de la menipea. Sentía este género con una profundidad excepcional y diferenciada. Para poder comprender más profundamente tanto las particularidades genéricas de su obra como para

tener una noción más completa acerca del desarrollo de la misma tradición del género antes de él sería muy importante investigar todos sus posibles contactos con las diferentes variantes de la menipea.

Dostoievski se vinculaba con las variantes de la menipea clásica, ante todo, a través de la literatura cristiana antigua (es decir, a través de los "evangelios", "apocalipsis", "hagiografías", etc.); pero, además, sin duda conocía los ejemplos clásicos de la menipea antigua. Es muy probable que hubiese conocido las menipeas de Luciano intituladas *Menipo o la necromancia* y también *Diálogos de los muertos* (conjunto de pequeñas sátiras dialogadas). En estas obras se muestran diferentes tipos de *conducta de los muertos* en las condiciones de ultratumba, es decir, en un infierno carnavalizado. Hay que agregar que Luciano, "el Voltaire de la Antigüedad clásica", fue ampliamente conocido en Rusia a partir del siglo XVIII[12] y produjo numerosas imitaciones: la situación genérica del "encuentro en la ultratumba" se hizo muy socorrida por la literatura, incluso hasta en los ejercicios escolares.

Dostoievski posiblemente hubiese conocido también la menipea de Séneca, *Apokolokyntosis*. Hemos encontrado en Dostoievski tres momentos afines a esta menipea: *1)* la "sincera alegría" del cortejo fúnebre en el cementerio en Dostoievski es posible que fuese sugerida por un episodio de Séneca: Claudio, al volar desde el Olimpo a los infiernos a través de la tierra encuentra en ella su propio funeral y se convence de que todos los presentes andan muy alegres (con la excepción de los rijosos); *2)* el juego de cartas vacío, de memoria, quizá fuese sugerido igualmente por el juego de dados en que participa Claudio en el infierno, también en el vacío (los dados caen antes de ser echados); *3)* el destrona-

[12] En el siglo XVIII. Sumarókov, e incluso A. V. Sovorov, futuro jefe militar (*cf.* su *Diálogo en el reino de los muertos entre Alejandro Magno y Heróstrato,* 1755), escribió unos *Diálogos en el reino de los muertos.*

miento naturalista de la muerte en Dostoievski recuerda la representación aún más naturalista de la muerte de Claudio, quien expira en el momento de la evacuación.[13]

No cabe duda de que Dostoievski conoció más o menos directamente algunas obras clásicas del mismo género, como *El Satiricón, El asno de oro* y otras.[14]

Las fuentes genéricas europeas de Dostoievski que le describían la riqueza y la variedad de la menipea pudieron ser muy numerosas y heterogéneas. Probablemente conocía también la menipea literaria y polémica de Boileau, *Héroes de la novela,* y quizá también la sátira de polémica literaria *Dioses, héroes y Wieland* de Goethe. También probablemente conocía los "diálogos de los muertos" de Fenelon y de Fontenelle (Dostoievski era un excelente conocedor de la literatura francesa). Todas estas sátiras se relacionan con la representación del reino de ultratumba y todas sin excepción corresponden a la forma clásica (lucianesca por excelencia) de este género.

Para comprender las tradiciones genéricas en Dostoievski tienen una importancia muy grande las menipeas de Diderot, muy libres por su forma externa pero típicas por su esencia genérica. Mas el tono y el estilo del relato en Diderot (a veces en la corriente de la literatura erótica del siglo XVIII) desde luego difieren mucho de los de Dostoievski. En el *Sobrino de Rameau*

[13] Claro, las confrontaciones de este tipo no pueden tener una fuerza demostrativa decisiva. Todos estos momentos similares pudieron ser originados también por la misma lógica del género, sobre todo por la lógica de los destronamientos, las rebajas y las uniones carnavalescas desiguales.

[14] No está excluida, aunque es dudosa, la posibilidad de que Dostoievski conociera las sátiras de Varrón. La edición crítica completa de las obras de Varrón apareció en 1865 (Rise, *Varronis Saturarum Menippearum reliquiae*, Leipzig, 1865). El libro despertó interés más allá de los estrechos círculos filológicos, y Dostoievski pudo haberlo conocido por medio de algún intermediario durante su estancia en el extranjero o, posiblemente, de los filólogos rusos conocidos.

(que en realidad también es una menipea, pero sin el elemento fantástico), el motivo de revelaciones extremadamente sinceras sin un ápice de arrepentimiento es afín al *Bobock*. La misma imagen del sobrino de Rameau concuerda con la de Klinévich, un tipo francamente "voraz" que, igual que éste, considera a la moral social como "hilos pesados" y reconoce tan sólo "la verdad sin la vergüenza".

La otra variante de la menipea debió conocerla Dostoievski por las "novelas filosóficas" de Voltaire. Este tipo de menipea fue muy próximo a algunos aspectos de su obra (Dostoievski concibió el propósito de escribir un *Cándido* ruso).

Recordemos la enorme importancia que tuvo para Dostoievski la *cultura dialógica* de Voltaire y Diderot, que asciende al "diálogo socrático", a la menipea clásica y en parte a la diatriba y el soliloquio.

Otro tipo de menipea libre, con un elemento fantástico y maravilloso, tiene su expresión en la obra de E. T. A. Hoffmann, quien ya influía significativamente en el Dostoievski joven. También llamaron su atención los relatos de Edgar A. Poe cercanos por su esencia a la menipea. En su nota a *Tres relatos de Edgar Poe,* Dostoievski señaló muy certeramente las singularidades de este escritor que le eran afines:

> Casi siempre representa la realidad más excepcional, *coloca a su personaje en una situación externa o psicológica extrema,* y ¡con qué fuerza de penetración, con qué impresionante certeza relata el estado de ánimo de esta persona![15]

En realidad, en esta definición aparece tan sólo un aspecto de la menipea: la creación de un argumento excepcional, es decir, de la provocadora anácrisis, pero es precisamente este aspecto el que Dostoievski solía

[15] F. M. Dostoievski, *Obras literarias completas* (en ruso), ed. cit., t. XIII, p. 523.

indicar constantemente como el rasgo distintivo de su propio método.

Nuestra reseña de las fuentes genéricas de Dostoievski (que está lejos de ser completa) demuestra que éste conoció o pudo conocer las diversas variantes de la menipea, un género sumamente plástico, rico en posibilidades, excepcionalmente acondicionado para una "penetración en las profundidades del alma humana" y para un planteamiento más agudo y directo de las "últimas cuestiones".

En el material del relato *Bobock* se puede demostrar hasta qué punto la esencia genérica de la menipea correspondía a todas las direcciones principales de la obra de Dostoievski. En cuanto al género, este relato aparece como una de sus obras claves.

Volvamos nuestra atención al hecho de que *Bobock*, uno de los relatos más breves de Dostoievski, representa casi un microcosmos de toda su obra. Muchas de las ideas, temas e imágenes de ésta (en realidad las más importantes), tanto de los trabajos precedentes como de los posteriores, se manifiestan en el relato en una forma extremadamente aguda y descubierta: la idea acerca de que "todo es permitido" si no existe Dios y la inmortalidad del alma (una de las imágenes de idea centrales en su obra); el tema de la confesión sin arrepentimiento y de la "verdad desvergonzada", relacionado con la idea anterior y que pasa a través de toda la obra de Dostoievski a partir de las *Memorias del subsuelo*; el de los últimos instantes de la conciencia (que en otras obras se relaciona con el de la pena de muerte y el suicidio); el de la conciencia que se encuentra en el límite con la demencia; el de la voluptuosidad que penetra en las esferas superiores de la conciencia y del pensamiento; el de la "impropiedad" y de la "fealdad" de una vida separada de las raíces y de la fe del pueblo; todos estos temas e ideas caben, en una forma concentrada y desnuda, en el marco aparentemente estrecho del relato.

También las imágenes principales del relato (por cierto, poco numerosas) concuerdan con las demás imágenes de la obra de Dostoievski: Klinévich, en una forma simplificada y aguda, repite al príncipe Valkovski, a Svidrigáilov y a Fiodor Pávlovich; el narrador ("una persona") es una variante del "hombre del subsuelo"; en cierta medida nos resultan familiares también el general Pervoiédov,[16] y el anciano y licencioso dignatario que había despilfarrado un enorme capital público destinado a "viudas y huérfanos", así como el adulador Lebeziátnikov, y el ingeniero progresista que desea "organizar la vida de acá en principios racionales".

Entre los muertos, un lugar especial está ocupado por el hombre de "baja condición" (comerciante acomodado); él es el único que conserva el vínculo con el pueblo y la fe, y por lo tanto también en la tumba se comporta decentemente, acepta la muerte como un misterio, interpreta todo lo que sucede a su alrededor (entre los difuntos lujuriosos), así como las "penas del alma", y espera con impaciencia que llegue la recordación de cuarenta días de su muerte ("siquiera que pasen los cuarenta días: oiré sus lamentos y lágrimas allá arriba, el grito de la esposa y el llanto silencioso de mis hijos..."). La decencia y el mismo estilo piadoso del discurso de este "villano", que se oponen a la impertinencia y el cinismo familiar de los demás (vivos y muertos), en parte anticipan la imagen futura del peregrino Makar Dolgoruki, aunque aquí, en las condiciones de la menipea, el "villano decente" se representa con un leve matiz cómico de importunidad.

[16] El general Pervoiédov ni siquiera en el sepulcro puede abandonar la conciencia de su dignidad generalesca, y a título de esta dignidad protesta categóricamente contra la proposición de Klinévich (la de "dejar de avergonzarse"), diciendo: "He servido a mi soberano". En *Demonios* hay una situación análoga: el general Drozdov, al encontrarse entre los nihilistas que el mismo título de general consideran como apodo, defiende su dignidad generalesca con las mismas palabras. Ambos episodios se tratan cómicamente, aunque el segundo en un plano real, en la tierra.

Es más, en el infierno carnavalizado del *Bobock* se da una profunda e interna afinidad con aquellas escenas de escándalos y catástrofes que tienen una importancia tan crucial en casi todas las obras de Dostoievski. Estas escenas, que suelen tener lugar en los salones, son, desde luego, mucho más complejas, llenas de color y de contrastes carnavalescos, de disparidades y excentricidades bruscas, de coronaciones y destronamientos significativos, pero su esencia interior es análoga: se rompen (o siquiera se aflojan por un momento) "los hilos pesados" de la mentira oficial y personal y se quedan al desnudo las almas humanas, horribles como en el infierno o, por el contrario, claras y puras. Los hombros por un instante aparecen fuera de las condiciones normales de vida, como si estuvieran en la plaza del carnaval o en el infierno, y se manifiesta otro sentido más auténtico de sus relaciones mutuas y de sus personas.

Así es, por ejemplo, la famosa escena en el día de santo de Nastasia Filípovna *(El idiota).* En ella también hay una concordancia exterior con *Bobock:* Ferdyschenko (un diablo menor del misterio) propone un juego de salón en que cada quien debe contar la acción más mala de su vida *(cf.* la propuesta de Klinévich: "Cada uno de nosotros referirá su historia, sin ocultar ya, por vergüenza, el más mínimo detalle"). Por cierto, las historias contadas no justificaron las esperanzas de Ferdyschenko, pero este juego de salón contribuyó a la preparación de aquella atmósfera de plaza carnavalesca en la que tienen lugar los bruscos cambios carnavalescos tanto de los destinos como de las apariencias de los personajes; se desenmascaran los propósitos cínicos y suena el discurso familiar "callejero" de Nastasia Filípovna. Desde luego, no nos referimos aquí al profundo sentido psicológico, moral y social de esta escena; nos interesa su aspecto propiamente genérico, aquellos *matices carnavalescos* que aparecen en casi toda imagen y palabra (a pesar de todas sus motivaciones rea-

listas), así como el segundo plano, el de la plaza carnavalesca (y el infierno carnavalesco) que parece vislumbrarse a través del tejido real de la escena.

Voy a mencionar además la escena ostensiblemente carnavalizada, plena de escándalos y destronamientos en la comida de exequias de Marmeládov (en *Crimen y castigo)*. También la escena todavía más compleja en el salón de Varvara Petrovna Stavróguina en *Demonios*, con la participación de la demente "cojita", con la intromisión de su hermano Lebiadkin, con la primera aparición del "diablo" Piotr Verjovenski, con la excentricidad entusiasta de Varbara Petrovna, con el desenmascaramiento y expulsión de StepánTrofímovich, con el ataque de histeria y el desmayo de Liza, con la bofetada que Shátov le da a Stavroguin, etc. En esta escena todo es inesperado, fuera de lugar, incompatible e impermisible en el curso normal de la vida. Es absolutamente imposible imaginar una escena semejante, por ejemplo, en una novela de L. Tolstoi o de Turguenev. No es un salón de alta sociedad, sino la plaza con su lógica específica del carnaval. Finalmente mencionaré la escena de escándalo en la celda del *stárets* Zósima en *Los hermanos Karamázov*, excepcionalmente significativa gracias a su colorido carnavalesco.

Estas escenas de escándalos que ocupan un lugar muy importante en las obras de Dostoievski casi siempre fueron valoradas negativamente por los contemporáneos del escritor,[17] e incluso por los lectores actuales. Parecían y siguen pareciendo inverosímiles con respecto a la realidad y artísticamente injustificadas. Con frecuencia se solía explicarlas por la afición del autor a los falsos efectos externos, pero en realidad estas escenas corresponden al espíritu y al estilo de toda su obra. Además, son profundamente orgánicas, no tienen nada inventado: tanto en su totalidad como en *cada detalle*

[17] Incluso entre los contemporáneos tan competentes y bien intencionados como A. N. Mávkov.

se determinan por la lógica artísticamente sistemática de los autos y categorías carnavalescas que hemos caracterizado y que durante siglos enteros se iban absorbiendo por la línea carnavalizada de la narrativa. En su base está una profunda percepción carnavalesca del mundo que da sentido y une a todo aquello que aparentemente es absurdo e inesperado en estas escenas y que crea su autenticidad artística.

El *Bobock*, gracias a su elemento fantástico, pone de manifiesto, en forma algo simplificada —según lo requiero el género— pero aguda y abierta, esta lógica carnavalesca, y por eso puede servir de referencia a los fenómenos más complejos, aunque análogos al *Bobock*, en la obra de Dostoievski.

En el relato *Bobock*, como en un foco, se concentran los rayos que expide la obra anterior y ulterior de Dostoievski. *Bobock* puede considerarse como este foco precisamente por el hecho de sor menipea. Todos los elementos de la obra de Dostoievski aparecen aquí en su medio natal. El estrecho marco de este relato resultó, según lo hemos visto, muy espacioso.

Recordemos que la menipea es el género *universal de las últimas cuestiones*; su acción no tiene lugar únicamente "aquí" y "ahora", sino en el mundo entero y en la eternidad: en la tierra, en el infierno, en el cielo. En Dostoievski, la menipea se aproxima al misterio, porque éste, en su forma dramática, no es sino la variante medieval, alterada, de aquélla. Los participantes de la acción en Dostoievski se encuentran en el umbral (de la vida y la muerte, la mentira y la verdad, la razón y la demencia), y todos figuran aquí como *voces* que aparecen "frente a la tierra y el cielo". La imagen central de la idea también tiene carácter de misterio (en realidad, de misterios de Eleusis): los "muertos contemporáneos" son granos estériles echados en la tierra pero incapaces de morir (es decir, de purificarse, de superarse a sí mismos) y de resurgir renovados (es decir, de dar fruto).

La otra obra clave de F. M. Dostoievski con respecto al problema del género es *Sueño de un hombre ridículo* de 1877.

De acuerdo con su esencia genérica, esta obra también asciende a la menipea, pero con otras variantes: a la "sátira del sueño" y a los "viajes fantásticos" con elementos de utopía. Ambas a menudo se combinan en el desarrollo posterior de la menipea.

El sueño de sentido artístico específico (no el sueño de la epopeya) por primera vez llegó a formar parte de la literatura europea a través del género de la sátira menipea (y en general, en el dominio de lo cómico-serio). En la epopeya el sueño no destruye la unidad de la vida representada y no constituye un segundo plano; tampoco destruye la *simple* totalidad de la imagen del héroe. El sueño de la epopeya no se contrapone a la vida normal como *otra* vida posible. Tal contraposición aparece por primera vez, desde uno u otro punto de vista, en la menipea. El sueño se introduce en ésta justamente como la *posibilidad* de una vida muy diferente, organizada de acuerdo con otras leyes que las de la vida habitual (a veces se plantea directamente un "mundo al revés). La vida que aparece en un sueño suele establecer una perspectiva con respecto a la normal, obliga a entenderla y apreciarla de una manera novedosa (a la luz de una posibilidad diferente). El hombre en el sueño llega a ser otro, descubre en sí nuevas posibilidades (peores o mejores), se pone a prueba y se verifica por medio del sueño. A veces el sueño se estructura directamente como la coronación-destronamiento del hombre y de la vida.

De este modo, en el sueño se establece una *situación excepcional* imposible en la vida normal, que está al servicio del propósito principal de la menipea: la puesta a prueba de una idea y del hombre de idea.

La tradición menipeica del aprovechamiento artístico del tema del sueño sigue existiendo en el desarrollo posterior de la literatura europea con diversas varian-

tes y diferentes matices: en las "visiones del sueño" de la literatura medieval, en las sátiras grotescas de los siglos XVI y XVII (sobre todo en Quevedo y Grimmelshausen), en el uso simbólico del cuento maravilloso de los románticos (incluso en la particular lírica de los sueños en Heinrich Heine), en los usos psicológicos y los de utopía social de la novela realista (en George Sand, en Chernyshevski). Hay que indicar la importante variante de los *sueños de crisis* que conducen al hombre a una resurrección y renovación (la variante del sueño de crisis ha sido utilizada también en el drama por Shakespeare y Calderón, y en el siglo XIX por Grillparzer).

Dostoievski aprovechó muy ampliamente las posibilidades artísticas del sueño casi en todas sus variaciones y matices. En realidad, en toda la literatura europea no existe un escritor en cuya obra los sueños tuviesen un papel tan importante como en Dostoievski. Recordemos los sueños de Raskólnikov, Svidrigáilov, Myshkin, Ippolit, el adolescente, Versílov, Alíoscha y Dimitri Karamázov y el papel que juegan en la realización de la concepción ideológica de las novelas respectivas. En Dostoievski prevalece la variación del sueño de crisis. El sueño del "hombre ridículo" corresponde a esta misma variante.

En cuanto a la variedad genérica del "viaje fantástico" aprovechada en el *Sueño de un hombre ridículo*, Dostoievski tal parece que hubiera conocido la obra de Cyrano de Bergorac, *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* (1647-1650). En esta obra hay una descripción del paraíso terrenal en la Luna, de donde el narrador es expulsado por irreverencia. En su viaje por la Luna lo acompaña el "demonio de Sócrates", lo cual permite al autor aportar un elemento filosófico (al estilo del materialismo de Gassendi). Por su forma externa, la obra de Bergerac representa toda una novela fantástica-filosófica.

Es interesante la menipea de Grimmelshausen, *Der*

fliegende Wandersmann nach dem Monde [El vuelo del viajero a la Luna], escrita alrededor de 1659, que tuvo una fuente común con el libro de Cyrano de Bergerac. En esta obra, en el primer plano está el elemento utópico. Se describe la excepcional pureza y autenticidad do los habitantes de la Luna, que no conocen vicios, crímenes ni mentiras; en su país reina la eterna primavera, ellos viven muchos años y reciben la muerte con un alegre banquete en compañía de sus amigos. Los niños que nacen con inclinaciones viciosas son enviados a la Tierra para que no corrompan la sociedad. Se indica la fecha exacta de la llegada del protagonista a la Luna (en Dostoievski aparece la fecha del sueño).

Dostoievski conocía sin duda la menipea de Voltaire, *Micromegas,* que se encuentra en la misma corriente de la menipea fantástica, la cual coloca la vida real en la Tierra en una perspectiva de extrañamiento.

En el *Sueño de un hombre ridículo* sorprende ante todo el universalismo extremo de la obra, y al mismo tiempo su máxima concentración, su máximo laconismo artístico y filosófico. No hay alguna argumentación discursiva más o menos desarrollada. Se manifiesta ostensiblemente la capacidad de Dostoievski para *ver y sentir* artísticamente la idea de la que hablamos en el capítulo anterior. Aquí nos enfrentamos a un verdadero *artista de la idea.*

El *Sueño de un hombre ridículo* ofrece una completa y profunda síntesis del universalismo de la menipea como género de las últimas cuestiones, así como el del misterio medieval que representa el destino del género humano: el paraíso terrenal, el pecado, la expiación. En el *Sueño de un hombre ridículo* se revela claramente el parentesco interior de estos dos géneros relacionados también, por supuesto, por un parentesco histórico-genético. Aunque en general predomina genéricamente el tipo clásico de la menipea, en realidad en el *Sueño de un hombre ridículo* prevalece el espíritu clásico y no el cristiano.

Por su estilo y composición, el *Sueño de un hombre ridículo* se distingue bastante de *Bobock;* en éste no aparecen los elementos significativos de la diatriba, la confesión y el sermón, mientras que en aquél sí los hay. Es el complejo genérico que en general es distintivo de la obra de Dostoievski.

La parte central do la obra es el relato acerca de un sueño; se da una notable característica de la singularidad estructural de los sueños:

> [...] Todo se cumplía como en un sueño, cuando uno pasa *por encima del tiempo y del espacio y de las leyes de la existencia y la razón y tan sólo se detiene en los puntos que el corazón había soñado* (t. x, p. 429, ed. en ruso).

En realidad, es una característica absolutamente correcta del método de estructuración de la menipea fantástica. Es más, con ciertas limitaciones y reservas esta característica puede ser extendida sobre todo el método de Dostoievski. El escritor casi no utiliza en sus obras el tiempo histórico y biográfico permanente, que es un tiempo estrictamente épico, sino que "pasa por encima de él" concentrando la acción en los puntos de *crisis, rupturas y catástrofes;* cuando un instante, por su importancia interna, se equipara a un "billón de años", se pierden los límites temporales. En realidad, también pasa por encima del espacio y concentra la acción tan sólo en dos "puntos": *en el umbral* (en la puerta, a la entrada, en la escalera, en el corredor, etc.), donde se cumplen la crisis y la ruptura, o *en la plaza,* que suele sustituir al salón (sala, comedor) donde tienen lugar la catástrofe y el escándalo. Ésta es la concepción artística del tiempo y del espacio en Dostoievski. Con frecuencia también pasa por encima de la verosimilitud empírica elemental y de la lógica superficialmente racionalista. Por eso el género de la menipea le es tan cercano.

Las siguientes palabras del "hombre ridículo" son

características del método artístico de Dostoievski en tanto que artista de la idea:

> [...] Yo he visto la verdad... No que la haya descubierto con mi inteligencia, no: que la he visto, lo que se llama verla, y su semblante vivo ha henchido mi alma hasta la eternidad [...] (t. III, p. 1242).

Según su temática, el *Sueño de un hombre ridículo* representa una enciclopedia casi completa de los temas principales de Dostoievski, y al mismo tiempo todos estos temas y el mismo método de su presentación artística son característicos de la menipea carnavalizada. Señalemos algunos de ellos.

1. En la figura principal del "hombre ridículo" se vislumbra claramente la imagen *ambivalente* (cómico-seria) del "tonto sabio" y del "bufón mágico" de la literatura carnavalizada. Esta ambivalencia caracteriza a todos los protagonistas de Dostoievski, aunque en forma normalmente más apagada. Se puede decir que el pensamiento artístico de Dostoievski no concebía nada significativamente humano sin elementos de cierta *excentricidad* (en sus diversas variantes). Este rasgo se manifiesta con una mayor evidencia en la imagen de Myshkin. También en los protagonistas de Dostoievski —en Raskólnikov, Stavroguin, Versílov, Iván Karamázov— siempre aparece "algo ridículo", aunque en una forma más o menos reducida.

Repetimos que Dostoievski como artista no se imagina un valor humano significativo mostrado en *una sola tonalidad*. En el prefacio a *Los hermanos Karamázov* está afirmando incluso una importancia *histórica* de la excentricidad:

> [...]Porque no sólo el extravagante no es siempre particularidad y especialidad, sino que, por el contrario, a veces suele suceder que lleve dentro de sí toda la médula, aunque los demás individuos de su época, por efectos

> de algún mal viento, se hayan mantenido apartados de él una temporada (t. III, p. 22).

En la imagen del "hombre ridículo" esta ambivalencia está al descubierto y manifiestamente de acuerdo con el espíritu de la menipea.

También es muy representativa de Dostoievski la *plenitud de autoconciencia* del "hombre ridículo": él mismo sabe mejor que nadie que es ridículo ("... que si en el mundo había un hombre que supiese mejor que todos ellos cuán ridículo era yo, ese hombre era yo mismo"). Al comenzar su sermón acerca del *paraíso* terrenal él mismo entiende perfectamente que esto es imposible de realizar: "Bueno; concedamos que esto no haya de realizarse nunca, y que este paraíso no llegue nunca a ser una realidad (¡esto yo mismo lo concedo!); bueno, pues, a pesar de todo, yo seguiré anunciando la buena nueva" (t. III, p. 1243). Éste es un personaje estrambótico que tiene una aguda conciencia de sí mismo y de todo; no posee ni una pizca de ingenuidad; él no puede ser concluido (puesto que no hay nada extrapuesto a su conciencia).

2. El relato, acerca de un hombre que *por sí solo* sabe la verdad y del cual por esto mismo se ríen todos los demás, creyéndolo loco, se inicia con uno de los temas típicos de la menipea. He aquí ese magnífico comienzo:

> Soy un hombre ridículo. Ahora ya casi me tienen por loco. Lo cual significaría haber ganado en categoría, si no continuase siendo un hombre ridículo. Pero yo no me enfado ya por eso; ahora no le guardo rencor a nadie y quiero a todo el mundo, aunque se rían de mí..., sí, señor; ahora, no sé por qué, les tengo a todos mis prójimos un especial cariño. Con gusto les acompañaría en su risa..., no a mi costa precisamente, pero sí por el cariño que me inspiran, si no me diese tanta pena verlos. Pena porque no saben la verdad. Mientras que yo sí sé la verdad. ¡Oh Dios mío, y qué pesado es eso de ser uno

solo el que conoce la verdad! Pero esto no lo entienden ellos. No; esto no lo entenderán nunca (t. III, p. 1229).

Ésta es la posición característica del sabio de la menipea (Diógenes, Menipo o Demócrito de la *Novela de Hipócrates),* del sabio portador de la verdad, con respecto a la gente que considera la verdad como la locura o la estupidez, pero en este caso la posición aparece más compleja en comparación con la menipea clásica. Al mismo tiempo esta postura, en sus diversas variantes y con diferentes matices, caracteriza a todos los protagonistas de Dostoievski, desde Raskólnikov hasta Iván Karamázov: la obsesión por su "verdad" determina su relación con otra gente y crea la específica soledad de estos personajes.

3. Después en el relato aparece un tema muy representativo de la menipea cínica o estoica sobre la indiferencia absoluta respecto a todo lo que hay en el mundo:

[...] Quizá por haberse acrecido en aquel tiempo en mi alma el temor ante un determinado conocimiento que humanamente era más alto que mi yo... la convicción que hube de adquirir de que en todo el mundo todo viene a ser uno.

Hacía ya mucho tiempo que lo presintiera; pero la plena convicción sólo cuajó en mi espíritu en el último año y como de un modo súbito. Sentí de golpe y porrazo que para mí todo era lo mismo, que me daba igual que existiera el mundo o no existiera. Poco a poco iba viendo y sintiendo que no había nada fuera de mí (t. III, p. 1230).

Esta indiferencia universal y el presentimiento del no ser conduce al "hombre ridículo" a la idea del suicidio. Es una de las numerosas variaciones del tema de *Kirílov* en la obra de Dostoievski.

4. Luego aparece el tema de las últimas horas de la vida antes del suicidio (uno de los temas principales de Dostoievski). Aquí, el tema, en correspondencia con el

espíritu de la menipea, aparece aguda y manifiestamente.

Después de que el "hombre ridículo" hubo tomado la decisión final de suicidarse, encontró en la calle a una niña suplicándole ayuda; el "hombre ridículo" la empujó porque ya se sentía fuera de todas las normas y obligaciones de la vida humana (como los muertos en *Bobock).*

He aquí sus reflexiones:

> [...] Pero si yo, por ejemplo, me mato dentro de dos horas, ¿qué puede importarme esa pobre niña y qué pueden importarme la vergüenza y el mundo entero?... Sólo por eso di yo aquella patadita en el suelo y lancé aquel grito tan furioso, porque quería demostrar que yo [...] no sólo no sentía piedad alguna, sino que también era capaz de cometer la grosería más inhumana, ya que de ahí a dos horas todo habría acabado y ya no habría absolutamente nada (t. III, p. 1233).

Se trata de la experimentación moral típica de la menipea que también marca toda la obra de Dostoievski. Más adelante, esta reflexión continúa de la siguiente manera:

> [...] Y de repente ocurrióseme, entre otros, un pensamiento peregrino: si yo, por ejemplo, hubiese vivido en otro tiempo en la Luna o en el planeta Marte y cometido allí alguna acción increíblemente deshonrosa, vergonzosa, la más vergonzosa que imaginarse pueda, y por esa acción me hubiese visto afrentado y deshonrado de un modo como a lo sumo puede uno a veces imaginarse en sueños, bajo el influjo de una pesadilla, y luego en la Tierra no me abandonase el recuerdo de lo que hubiese yo hecho en los otros planetas, y supiese, además, que nunca, por ningún concepto, habría de volver a esos otros planetas, entonces me pregunto: "Al mirar yo desde la Tierra a la Luna, ¿sería para mí... todo lo mismo o no? ¿Me avergonzaría entonces o no de esas mis acciones?" (t. III, p. 1233).

Stavroguin, en su plática con Kiríllov, se plantea una pregunta experimental absolutamente análoga acerca de su mala acción en la Luna (t. VII, p. 250). Se trata de la problemática de Ippolit *(El idiota),* de Kiríllov *(Demonios),* de la procacidad sepulcral en *Bobock.* Es más, se trata de las diversas facetas de uno de los temas centrales de Dostoievski acerca de que "todo es permitido" (en un mundo donde no existe Dios ni la inmortalidad del alma) y con él el tema adjunto del solipsismo ético.

5. Más adelante se desarrolla *el tema* central (se puede decir, el tema formador del género) *del sueño en crisis;* más exactamente, el tema de regeneración y renovación del hombre a través del sueño, que permite *ver* "con sus propios ojos" la posibilidad de una vida humana muy diferente en la Tierra.

> [...] Sí; en aquel tiempo tuve yo aquel sueño, mi sueño del 3 de noviembre. Ahora me saldrán ustedes diciendo que sólo se trató de un sueño. Pero, ¿no es de todo punto indiferente el que fuera un sueño o no lo fuera, siempre que este sueño me hubiera revelado la verdad? Porque luego que se ha reconocido una vez la verdad, luego que una vez se la vio, ya sabemos que es la verdad única, que fuera de ella no puede haber ninguna otra, ya estemos dormidos o despiertos. Ahora bien: si es un sueño, por mí que lo sea; pero esa vida que ustedes tanto estiman yo estaba dispuesto a dejarla mediante el suicidio, mientras que mi sueño, mi sueño..., ¡oh, mi sueño vino a revelarme una vida nueva, grande, maravillosa! (t. III, p. 1234).

6. En el mismo "sueño" se desarrolla detalladamente el tema utópico de paraíso terrestre, visto y vivido por el "hombre ridículo" en una estrella lejana y desconocida. La descripción misma del paraíso terrenal se sostiene en el estilo del siglo de oro clásico, y por lo mismo está compenetrada de la percepción carnavalesca del mundo. La representación del paraíso terrenal en

muchos aspectos coincide con el sueño de Versílov (*El adolescente*). Es típica la fe puramente carnavalesca en la unidad de las aspiraciones humanas y en el bien natural del hombre, que expresa el "hombre ridículo":

> [...] Y, sin embargo, todos se afanan por un mismo objeto; todos, desde el sabio hasta el último delincuente, sólo que proceden de distinto modo. Ésta es una verdad rancia; pero he aquí otra nueva; yo no puedo equivocarme tanto. Pues yo he visto la verdad, yo sé; los hombres pueden ser bellos y felices, sin por ello hacerse incapaces de vivir en la Tierra. Yo no quiero ni puedo creer que la maldad sea el estado normal del hombre (t. III, p. 1242).

Subrayemos una vez más el hecho de que la verdad, según Dostoievski, solamente puede ser objeto de una visión real y no del conocimiento abstracto.

7. Al final del relato aparece un tema que es muy característico en Dostoievski: el de la transformación *momentánea* de la vida en el paraíso (más profundamente tratado en *Los hermanos Karamázov*):

> [...] Y, sin embargo, ¡qué sencillo sería eso! En un día, en una sola hora, todo cambiaría. ¡Ama a la humanidad como a ti mismo!... Esto es todo; eso es todo, y no se necesita nada más; en seguida sabrás tú cómo debes vivir (t. III, p. 1243).

8. Señalemos además el tema de la niña ofendida que aparece en varias obras de Dostoievski: lo encontramos en *Humillados y ofendidos* (Nelly), en el sueño de Svidrigáilov antes del suicidio, en la "confesión de Stavroguin", en *El eterno marido* (Liza); el tema del niño que sufre es uno de los centrales en *Los hermanos Karamázov* (imágenes de niños sufridos en el capítulo "La rebelión", la imagen de Iliusha, el tema de la "criatura que llora" en el sueño de Dmitri).

9. Están presentes también los elementos del natu-

ralismo de bajos fondos: el escandaloso capitán que pide limosna en la avenida Nevski (imagen que conocemos por *El idiota* y *El adolescente)*, los borrachos, el juego y las peleas en la habitación junto a aquel cuartucho donde en su sillón voltaireano pasaba sus noches el "hombre ridículo" ocupado en la solución de las últimas cuestiones, donde asimismo tuvo lugar su sueño acerca de los destinos de la humanidad.

Por supuesto, no hemos agotado todos los temas que aparecen en el *Sueño de un hombre ridículo,* pero los mencionados son suficientes para demostrar la enorme capacidad para concentrar ideas que posee este tipo de menipea, y su correspondencia con los temas de Dostoievski.

En el *Sueño de un hombre ridículo* no hay diálogos estructuralmente expresos (aparte del semidiálogo con el "ser desconocido"), pero todo el discurso del narrador está compenetrado de un diálogo interno: aquí, todas las palabras van dirigidas a uno mismo, al universo, a su creador,[18] a todos los hombres. Aquí, como en el género del misterio, la palabra se expresa frente al cielo y la tierra, es decir, frente al mundo entero.

Éstas son dos obras claves de Dostoievski, las que más ponen de manifiesto la esencia genérica de toda su obra tendiente a la menipea y a los géneros emparentados.

Nuestros análisis de *Bobock* y del *Sueño de un hombre ridículo* se han realizado desde el punto de vista de la poética histórica del género. Nuestro interés principal se ha enfocado a la manifestación de la naturaleza genérica de la menipea en estas obras. Pero al mismo tiempo tratamos de demostrar de qué manera los rasgos tradicionales del género combinan orgánicamente con la originalidad individual y la profundidad de su aplicación en Dostoievski.

[18] "Y repentinamente *clamé,* no con la voz, puesto que estuve inmóvil, sino con todo mi ser, al *señor de todo aquello que me estaba sucediendo*" (t. x, p. 428, ed. en ruso).

Hablemos de algunas otras obras que por su naturaleza también están próximas a la menipea, pero de una manera diferente y sin elemento fantástico directo.

En primer lugar, está el relato *La mansa.* En esta obra, la aguda anácrisis argumental característica del género, con sus bruscos contrastes, uniones desiguales y experimentos morales, adquiere la forma de un soliloquio. El protagonista del relato dice acerca de sí mismo: "Soy maestro de hablar en silencio, toda mi vida hablé en silencio y vi tragedias enteras calladamente". La imagen del héroe se constituye precisamente en esta actitud dialógica hacia sí mismo; además, casi hasta el final permanece en la soledad y desesperación más completas. No reconoce ningún juicio superior sobre su persona. Generaliza y universaliza su soledad como si fuera la soledad última del género humano:

> ¡Fatalidad! ¡Oh Naturaleza! ¡Las criaturas están solas en el mundo..., ésta es la desdicha! [...] Sí; muerto está todo, y por doquier sólo hay cadáveres. Sólo los hombres existen aún rodeados de silencio... ¡Ésa es la Tierra! (t. III, pp. 1130-1131).

En realidad, también las *Memorias del subsuelo* (1864) vienen a ser un género próximo a este tipo de menipea. Esta obra está escrita en forma de diatriba (coloquio con un interlocutor ausente), está saturada de polémica abierta y oculta e incluye momentos esenciales de la confesión. En la segunda parte del relato aparece una narración con una anácrisis aguda. En las *Memorias del subsuelo* hallamos también otros rasgos de la menipea: las vivas síncrisis dialógicas, la familiarización y profanación, el naturalismo de bajos fondos, etc. Esta obra también se caracteriza por su enorme capacidad para absorber ideas: casi todos los temas e ideas de la obra posterior de Dostoievski aparecen aquí apuntados en una forma simplificada y desnuda. Nos detendremos en el estilo verbal de esta obra en el capítulo siguiente.

Mencionaremos otra obra de Dostoievski, con un título muy característico: *Una anécdota escabrosa* (1662). Se trata de un relato *profundamente carnavalizado* que también es muy cercano a la menipea (pero en este caso, a la menipea de Varrón). La colisión ideológica aparece en la discusión de los tres generales en una fiesta de cumpleaños. Después, el protagonista (uno de los tres), para poner a prueba su idea liberal y humanista, va a la boda de uno de sus subordinados de rango más bajo, y debido a su inexperiencia (él es abstemio) se emborracha. En el relato todo se fundamenta en el carácter *escandaloso y fuera de lugar* de todo lo que está sucediendo. Hay muchos contrastes carnavalescos violentos, uniones dispares, ambivalencias, rebajamientos y destronamientos. También está presente el momento de una experimentación moral bastante cruel. Aquí no nos referimos, por supuesto, a aquella profunda idea social y filosófica que se encuentra en la obra sin ser apreciada lo suficiente hasta el momento. El tono del relato es intencionadamente inestable, ambiguo y cáustico, lleno de elementos de polémica sociopolítica y literaria oculta.

Los elementos de la menipea están presentes también en todas las obras del primer periodo de Dostoievski (antes del exilio), influidos principalmente por las tradiciones genéricas de Gógol y Hoffmann.

La menipea, como ya lo hemos dicho, penetra también en sus novelas. Mencionaremos solamente los casos más importantes (sin argumentación específica).

En *Crimen y castigo*, la famosa escena de la primera visita de Raskólnikov a Sonia (con lectura de evangelio) representa una suerte de menipea cristianizada: las síncrisis dialógicas agudas (la fe y la incredulidad, la soberbia y la humildad), la anácrisis muy explícita, los oxímoros (pensador-criminal, prostituta-justa), el planteamiento directo de las últimas cuestiones y la lectura del evangelio en un ambiente de bajos fondos.

Son menipeas los sueños de Raskólnikov, así como el sueño de Svidrigáilov en la víspera del suicidio.

En *El idiota*, la confesión de Ippolit ("mi explicación necesaria") representa una menipea enmarcada en una escena carnavalizada, escena que ocurre en la terraza del príncipe Myshkin y que termina con un intento de suicidio por parte de aquél. En *Demonios*, la confesión de Stavroguin y Tijón, que enmarca la confesión. En *El adolescente*, el sueño de Versílov es una menipea.

En *Los hermanos Karamázov*, la conversación de Iván y Alíoscha en la posada "La ciudad capital", situada en la plaza del mercado de una ciudad provinciana, representa una magnífica sátira menipea. Allí, al son del órgano de posada y del ruido de las bolas de billar, el ruido de las botellas de cerveza descorchadas, un monje y un ateo están resolviendo las últimas cuestiones. Esta sátira menipea incluye otra, que es la *Leyenda del Gran Inquisidor*, que tiene un valor independiente y tiene como base la síncrisis evangélica entre Cristo y el diablo.[19] Estas dos sátiras menipeas interrelacionadas pertenecen a las obras artístico-filosóficas más profundas de toda la literatura mundial. Finalmente, otra menipea igualmente profunda es el coloquio entre Iván Karamázov y el diablo (capítulo "El diablo. La pesadilla de Iván Fiódorovich").

Por supuesto, todas estas menipeas están sometidas a la tarea polifónica de la totalidad de la novela quo las abarca, se determinan por ella y no pueden ser separadas nunca de ella.

Pero aparte de estas menipeas relativamente independientes y relativamente concluidas, todas las novelas de Dostoievski están compenetradas de elementos de menipea, así como de elementos de géneros empa-

[19] Véase los trabajos de L. P. Grossman acerca de las fuentes genéricas y temáticas de la *Leyenda del Gran Inquisidor* (*La historia de Jenny, o Ateísta y sabio* de Voltaire; y *Cristo en el Vaticano* de Victor Hugo)

rentados: "diálogo socrático", diatriba, soliloquio, confesión, etc. Por supuesto, todos estos géneros sufrieron dos milenios de desarrollo intenso antes de Dostoievski y, sin embargo, dentro de todos los cambios han conservado su naturaleza genérica. Las síncrisis dialógicas agudas, los argumentos excepcionales y provocadores, crisis y rupturas, experimentación moral, catástrofes y escándalos, oxímoros y contrastes, etc., determinan la estructura del argumento y composición de las novelas de Dostoievski.

Una explicación histórico-genética correcta de las particularidades genéricas de las obras de Dostoievski (y no sólo de él; el problema es mucho más importante) es imposible sin un profundo estudio de la esencia de la menipea y de los géneros emparentados con ella, así como de la historia de estos géneros y de sus numerosas subespecies de las literaturas modernas.

Al analizar los rasgos genéticos de la menipea en la obra de Dostoievski hemos ido descubriendo en ella al mismo tiempo los elementos de la carnavalización. Es lógico, puesto que la menipea representa un género carnavalizado. Pero el fenómeno de la carnavalización en la obra de Dostoievski va más allá de la menipea, tiene fuentes genéricas complementarias y por lo tanto requiere de un análisis específico.

Es difícil hablar sobre la influencia esencial y directa del carnaval y de sus derivados tardíos (mascaradas, obras cómicas de carpa, etc.) en Dostoievski (a pesar de que en su vida tuvieron lugar vivencias reales de tipo carnavalesco).[20] La carnavalización había influido en él, como en la mayoría de los escritores de los siglos XVIII y XIX, fundamentalmente en la forma tradicional de género literario, es decir, el carnaval auténtico quizá no lo hubiese percibido él con toda claridad.

[20] Gógol aún tuvo la oportunidad de absorber la influencia directa del folclor carnavalesco ucraniano.

El carnaval, sus formas y símbolos, y ante todo la misma percepción carnavalesca del mundo, fueron absorbidos durante siglos por muchos géneros literarios, se fundieron con sus particularidades propias, los iban formando y se volvieron algo inseparable de ellos. El carnaval sufrió una especie de transformación en la literatura, precisamente en la línea más poderosa de su desarrollo. Las formas carnavalescas traducidas al lenguaje de la literatura llegaron a ser un poderoso recurso de la indagación artística de la realidad, formando un lenguaje especial cuyas palabras y formas poseen la excepcional fuerza de la generalización *simbólica* de la realidad: la *generalización hacia la profundidad.* Muchos aspectos importantes de la realidad, o más bien sus *estratos* profundos, pueden ser hallados, interpretados y expresados sólo mediante este lenguaje.

Para poder dominar este lenguaje, esto es, para iniciarse en la tradición genérica del carnaval en la literatura, el escritor no necesita conocer todos los eslabones y ramificaciones de esta tradición. El género posee su propia lógica orgánica que en cierta medida puede ser comprendida y asimilada según algunos de sus exponentes e incluso según sus fragmentos. *Pero la lógica del género no es una lógica abstracta.* Cada nueva variante, cada obra nueva dentro de un género dado siempre lo enriquece con algo, ayudando a perfeccionar su lenguaje. Por eso es importante conocer todas las fuentes genéricas posibles de un autor determinado, la atmósfera de los géneros literarios en que surgió su obra. Cuanto más pleno y concreto sea el conocimiento que tengamos de los *contactos genéricos* de un artista, tanto más podemos penetrar en las particularidades de su forma genérica y comprender profundamente la interrelación entre la tradición y la innovación.

Puesto que tocamos aquí los problemas de la poética *histórica,* todo lo mencionado nos obliga a caracterizar, al menos, los principales eslabones de la tradición gené-

rica del carnaval, con los cuales Dostoievski pudo estar relacionado directa o indirectamente y que determinaron la atmósfera de su obra, en muchos aspectos diferente de la de Turguenev, Goncharov y L. Tolstoi.

La fuente principal de la carnavalización para la literatura de los siglos XVII, XVIII y XIX fueron los escritores del Renacimiento, sobre todo, Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes y Grimmelshausen.[21] Asimismo lo fue de la primitiva novela picaresca, carnavalizada de una manera directa. Para los escritores de estos siglos, la literatura carnavalizada de la Antigüedad clásica y de la Edad Media fue también, por supuesto, fuente de carnavalización (incluso la sátira menipea).

Todas las fuentes mencionadas de carnavalización de la literatura europea las conocía bastante bien Dostoievski, aparte, quizá, de Grimmelshausen y de la picaresca inicial; las particularidades de esta última atraían mucho su atención y le eran bien conocidas por el *Gil Blas* de Le Sage. La picaresca representaba la vida desviada del carril de la cotidianidad legitimada, por decirlo así, desacralizando todas las posiciones jerárquicas de los hombres, jugando con ellas; estaba llena de cambios bruscos, de mistificaciones y transformaciones, percibía el mundo representado dentro de la zona del contacto familiar. En cuanto a la literatura del Renacimiento, la influencia que ésta había ejercido sobre Dostoievski fue importante (particularmente la de Shakespeare y Cervantes). Aquí no se trata de la influencia de temas, ideas o imágenes aisladas, sino de una influencia más profunda, la de la *propia percepción carnavalesca del mundo*, es decir, de las mismas *formas* de ver al mundo y al hombre, así como de aquella verdadera *libertad divina* de enfoque que se pone de manifiesto no en pensamientos, imágenes y procedi-

[21] Grimmelshausen está ya fuera del marco del Renacimiento, pero su obra refleja la influencia directa y profunda del carnaval en un grado semejante al de Shakespeare y Cervantes.

mientos externos de composición tomados aisladamente, sino en la obra de estos escritores en su *totalidad*.

La literatura del siglo XVIII, sobre todo la de Voltaire y Diderot, que se caracteriza por combinar la carnavalización con la alta cultura dialógica sustentada por la Antigüedad clásica y por los diálogos renacentistas, tuvo una gran importancia en la asimilación dostoievskiana de la tradición carnavalesca. Es allí donde Dostoievski encontró una fusión entre la canavalización y la idea filosófica racionalista y, en parte, el tema social.

La combinación de la carnavalización con el argumento de aventuras y los temas sociales agudos fue hallada por Dostoievski en las novelas sociales de aventuras del siglo XIX, principalmente en Frédéric Soulier y en Eugène Sue (en parte en Dumas hijo y en Paul de Kock). En estos autores, la carnavalización tiene un carácter más externo que se manifiesta on el argumento, en las visibles antítesis carnavalescas, en los contrastes, en bruscos cambios de la fortuna, en las mixtificaciones, etc. En sus obras casi no existe una profunda y libre percepción carnavalesca del mundo. En estas novelas, lo más notable fue el uso de la carnavalización para representar la actualidad cotidiana; lo *cotidiano* resultó estar incluido en una acción argumental carnavalizada donde lo normal y lo permanente se conjugaban con lo excepcional y lo mutable.

Dostoievski halló una asimilación más profunda de la tradición carnavalesca en Balzac, George Sand y Victor Hugo. En sus obras no hay tantas manifestaciones externas de la carnavalización, pero la percepción carnavalesca del mundo es más honda y logra penetrar en la estructura misma de los caracteres grandes y fuertes y en el desarrollo de las pasiones. La carnavalización pasional se revela ante todo en la ambivalencia: el amor combina con el odio, el lucro con el altruismo, la búsqueda del poder con la humildad, etcétera.

En Sterne y en Dickens encontró Dostoievski la combinación entre la carnavalización y el sentimentalismo.

Finalmente, la fusión de lo carnavalesco con la idea romántica (no la idea racionalista, como en Voltaire y Diderot) aparece en Edgar A. Poe y sobre todo en E. T. A. Hoffmann.

La tradición rusa tiene un lugar aparte. Además de Gógol, es necesario señalar la enorme influencia que ejercieron sobre Dostoievski las obras carnavalizadas de Pushkin: *Boris Godunov, Historias de Belkin*, las *Pequeñas tragedias* y *La reina de espadas*.

Esta breve reseña de las fuentes de la carnavalización no pretende ser completa en lo más mínimo. Lo que nos importa tan sólo es marcar las líneas principales de la tradición. Hay que reiterar que no nos interesa la influencia de algunos autores en particular, de algunas obras o temas, ideas e imágenes, sino precisamente la influencia de *la misma tradición del género* transmitida por los escritores mencionados. En cada uno de ellos, la tradición resurge y se renueva de una manera diferente e irrepetible. En esto consiste la supervivencia de la tradición. Nos interesa (valga la comparación) la palabra dentro de *la lengua* como sistema, y no su *uso individual* en un *contexto* determinado e *irrepetible*, a pesar de que sepamos que no existe una cosa sin la otra. Por supuesto, se pueden estudiar también las influencias individuales; por ejemplo, la influencia de un escritor en otro, digamos la de Balzac sobre Dostoievski, pero se trata de una tarea que aquí no nos la imponemos. Lo que nos interesa es la tradición misma.

En la obra de Dostoievski la tradición carnavalesca resurge, por supuesto, de una manera igualmente novedosa: está interpretada de un modo particular, combina con otros aspectos artísticos, sirve a propósitos artísticos específicos (aquellos que tratamos de describir en los capítulos anteriores). La carnavalización se fusiona orgánicamente con todas las demás propiedades de la novela polifónica.

Antes de pasar al análisis de los elementos de la car-

navalización en Dostoievski (examinaremos solamente algunas de sus obras), es necesario señalar otros dos problemas.

Para comprender correctamente el problema de la carnavalización es necesario dejar de lado la interpretación simplificada del carnaval como *mascarada* de la época moderna y sobre todo de su identificación con lo bohemio. El carnaval representa la gran cosmovisión *universal* del pueblo durante los milenios pasados. Es una percepción del mundo que libera del miedo, que acerca el mundo al hombre, al hombre, a otro hombre (todo se concentra en la zona de libre contacto familiar); es una percepción del mundo basada en la alegría del cambio y su jocosa relatividad que se opone a la seriedad unilateral y ceñuda generada por el miedo —seriedad dogmática, hostil a la generación y cambio, que pretende petrificar una sola fase de desarrollo de la vida y la sociedad—. La percepción carnavalesca del mundo solía liberar precisamente de esta clase de seriedad. Sin embargo, en ella no existe la negación total, así como tampoco la frivolidad o el trivial individualismo bohemio.

También es necesario olvidar la concepción estrictamente teatral del carnaval que predomina en la época moderna.

Para comprender correctamente el carnaval hay que retomarlo en sus *orígenes* y en sus *cumbres*, es decir, en la Antigüedad, en la Edad Media y en el Renacimiento.[22]

El segundo problema concierne a las corrientes literarias. La carnavalización que penetra en la estructura de

[22] Claro, no se puede negar que un cierto grado de fascinaciones es propio también de todas las formas actuales de la vida carnavalesca. Basta con nombrar a Hemingway, cuya obra, en general muy carnavalizada, recibió una fuerte influencia de las formas y festejos contemporáneos de tipo carnavalesco (en particular, de las corridas de toros). Poseía un oído muy sensible a todo lo carnavalesco en la vida actual.

un género y que la determina en cierta medida puede ser aprovechada por diferentes corrientes y métodos artísticos. Es impermisible ver en la carnavalización el rasgo específico del romanticismo. Pero cada corriente y cada método artístico la comprende y la renueva a su manera. Para convencerse de ello es suficiente comparar la carnavalización que aparece en Voltaire (el realismo ilustrado), en la obra temprana de Tieck (el romanticismo), en Balzac (el realismo crítico), en Poncon du Terraille (aventura pura). El grado de la carnavalización en los escritores mencionados es casi el mismo, pero en cada uno de ellos obedece a tareas artísticas específicas (relacionadas con las corrientes literarias correspondientes), y por lo tanto se interpreta de una manera diferente (sin hablar de sus rasgos particulares). Al mismo tiempo, la existencia de la carnavalización en sus obras determina su pertenencia a una misma tradición *genérica* y crea entre ellos una *comunidad* muy importante desde el punto de vista de la poética (repetimos que esto debe valer reconociendo todas las diferencias de escuela, individualidad y valor artístico de cada uno de ellos).

En los *Sueños peterburgueses en verso y prosa* (1861) Dostoievski recuerda la particular y brillante percepción carnavalesca de la vida que él había tenido durante el inicio de su trabajo artístico. Ante todo, se trataba de una singular percepción de Petersburgo con todos sus bruscos contrastes sociales que le parecía una especie de "ilusión fantástica y mágica", un "sueño" situado en el límite de la realidad y la invención más fantástica. Una percepción carnavalesca análoga de una gran ciudad (París), aunque no tan fuerte y profunda como en Dostoievski, aparece en Balzac, Sue, Soulier y otros, y sus fuentes ascienden de la tradición clásica (Varrón, Luciano). Con base en esta percepción de la ciudad y de la multitud citadina Dostoievski ofrece un cuadro marcadamente carnavalizado del surgi-

miento de sus primeras ideas literarias, e incluso la idea de *Pobres gentes*:

> Y yo me puse a observar y de repente vi unas caras extrañas. Se trataba de figuras extrañas, raras, totalmente prosaicas, no de un don Carlos o de un marqués de Posa, sino de plano de consejeros titulares, pero, al mismo tiempo, de consejeros titulares fantásticos. Alguien *hacía muecas* frente a mi persona, escondiéndose en toda aquella *multitud fantástica*, y jalaba quién sabe qué *hilos, resortes*, y las marionetas se estaban moviendo, y ese alguien se reía a carcajadas, *¡siempre se reía a carcajadas!* Y entonces se me estaba figurando otra historia, en quién sabe qué rincones oscuros, un honesto corazón de funcionario puro, moral y leal a sus superiores, y al mismo tiempo una niña, ofendida y triste, y toda la historia de ellos me desgarró profundamente el corazón. Pero al reunir toda aquella multitud que soñé en aquel entonces resultaría una linda *mascarada*...[23]

Así, pues, según estos recuerdos de Dostoievski, su obra se había originado de una precisa visión carnavalesca del mundo ("llamo visión a la sensación que tuve en el Neva" —dice Dostoievski—). Aquí nos enfrentamos a los accesorios característicos del complejo carnavalesco: carcajadas y tragedia, payaso, carpa, multitud carnavalesca. Pero lo principal consiste, desde luego, en la misma percepción carnavalesca del mundo, que penetra profundamente todos los *Sueños petersburgueses*. En su esencia genérica, esta obra representa una subespecie de menipea carnavalizada. Conviene remarcar la *carcajada* carnavalesca que acompaña esta visión. Más adelante veremos que esta *carcajada* efectivamente impregna toda la obra de Dostoievski, pero en forma reducida.

No nos detendremos en la carnavalización de las primeras obras de Dostoievski, únicamente vamos a poner de manifiesto los elementos de la carnavalización

[23] F. M. Dostoievski, *op. cit.*, t. XIII, pp. 158-159.

en algunas de sus obras publicadas después del exilio. Aquí nos impondremos una tarea limitada: demostrar la existencia misma de la carnavalización y descubrir sus funciones principales en Dostoievski. Un estudio más profundo y completo de este problema, basado en toda su obra, no forma parte del propósito de este trabajo.

La primera obra del segundo periodo, *El sueño del tito,* se destaca por una carnavalización claramente expresa, pero algo simplificada y *externa*. El tema central es un escándalo, catástrofe con un doble destronamiento: el de Moskaliova y el del príncipe. El tono mismo del cronista de la ciudad de Mordásov es ambivalente: una glorificación irónica de Moskaliova, o sea, la fusión carnavalesca del encomio y el vituperio.[24]

La escena del escándalo y del destronamiento del príncipe, que es el rey del carnaval o, más bien, el novio carnavalesco, se presenta como un *destrozamiento,* como una típica desintegración carnavalesca, como un sacrificio:

—... Pues si yo soy un vejestorio, ¿qué no será usted, so estafermo..., que sólo tiene una pierna?...

—¿Cómo? ¿Yo una pierna nada más?

—¡Y además tuerto! —exclamó María Alexándrovna.

—¡Y gasta corsé para suplir las costillas que le faltan! —insistió Natalia Dmitrievna.

—¡Está todo él montado en resortes!...

—¡No tiene en la cabeza ni un solo pelo suyo!...

—¡Y el bigote tampoco es suyo! —exclamó María Alexándrovna.

—¡Pero... la nariz déjemela usted por lo me... nos. María Stepá... novna! —interrumpió el príncipe, al que ponían el alma en un grito todas aquellas revelaciones inesperadas [...]

[24] Gógol fue modelo para Dostoievski, precisamente por su tono ambivalente en *La narración de cómo pelearon Iván Ivánovich e Iván Nikíforovich.*

> —¡Santo Dios! —balbuceó, lívido, el príncipe— [...] Anda, *mon ami,* sácame de aquí, que si no dan cuenta de mí estas furias (t. I, pp. 766-767).

Ésta es una típica "anatomía carnavalesca": la enumeración de las partes de un cuerpo desmembrado. Esta clase de "enumeraciones" fue un procedimiento cómico muy difundido en la literatura carnavalizada del Renacimiento (se encuentra mucho en Rabelais y, de una manera menos desarrollada, en Cervantes).

La protagonista de la novela, María Alexándrovna Moskaliova, también se vio en el papel de destronado rey del carnaval.

> [...] Con gran algazara y gritería retiráronse las señoras. María Alexándrovna quedóse, por fin, sola... entre los escombros de su gloria. Todo su poder, todo su prestigio, toda su importancia... se habían venido a tierra en una noche (t. I, p. 767).

Pero tras esta escena de *cómico* destronamiento del novio *viejo* que es el príncipe, siguen otras, la del *autodestronamiento trágico* y la de la *muerte del novio joven,* el profesor Vasia, formando *un paralelo* entre ellas. Este carácter *dual* de las escenas (y de algunas imágenes) que se reflejan mutuamente o se traslucen una a través de otra, apareciendo aquélla en un plano cómico y ésta en uno trágico (como en el caso mencionado), o bien en un plano elevado una y la otra en uno bajo, o una afirmativa y otra negativa, etc., son típicas de Dostoievski; tomadas juntas, las escenas pares constituyen un todo ambivalente. En esto se manifiesta ya una influencia más profunda de la percepción carnavalesca del mundo. Sin embargo, precisamente en *El sueño del tito* esta particularidad tiene un carácter algo externo.

La carnavalización es mucho más profunda y sustancial en la novela corta *La aldea de Stepánchikovo y sus habitantes,* aunque en ella aún hay muchos elementos

externos. Toda la vida en Stepánchikovo se concentra en torno a Fomá Fomich Opiskin, un ex *bufón mantenido* que llega a ser un *déspota ilimitado* en la hacienda del coronel Rostaniov. Por ello toda la vida en la aldea adquiere un tono marcadamente carnavalesco. Es una vida descarrilada, casi un "mundo al revés".

Esta vida no puede ser otra, puesto que le da el tono un rey del carnaval, Fomá Fomich. Los demás personajes que forman parte de esta realidad poseen también un matiz carnavalesco: la *loca* ricachona Tatiana Ivánovna, que padece la manía del enamoramiento erótico (al estilo romántico vulgar) y que es, al mismo tiempo, el alma más pura y buena; la *loca* esposa del general, con su adoración y culto rendido a Fomá; el tonto Falaley, con su eterno sueño acerca del toro blanco y la danza *kamárinski;* el *demente* lacayo Vidopliásov, que cambia constantemente su apellido por otro más "noble" ("Tántsev" [danzante], "Esbuketov" [perfumado], etc.), se ve obligado a hacerlo porque los sirvientes siempre encuentran una rima indecente para el que adopta; el *viejo* Gavrila, que a pesar de su avanzada edad está obligado a estudiar francés; el cáustico *bufón* Iezhevíkin; el *bobo progresista* Obnoskin, que sueña con una novia rica; el húsar arruinado Mizínchikov; el extravagante Bajchéiev, etc. Todos ellos son gente que por una u otra razón abandonan el curso habitual de la vida y carecen de la posición normal que les hubiera correspondido en ella. Toda la acción de esta novela corta representa una serie continua de excentricidades, mixtificaciones, destronamientos y coronaciones. Esta obra está saturada de lo paródico y de semiparodias, y cuenta incluso con una parodia de las *Selecciones de la correspondencia con los amigos* de Gógol; las parodias combinan orgánicamente con la atmósfera carnavalesca de la novela.

La carnavalización le permite a Dostoievski ver y mostrar, en los caracteres y conductas humanas, momentos tales que en el transcurso normal de la vida no

se hubiesen podido manifestar. El carácter de Fomá Fomich se carnavaliza con una profundidad especial: ya no coincide consigo mismo, no es idéntico a sí mismo, no admite una definición unívoca y conclusiva; en muchos aspectos, este carácter anticipa a los héroes futuros de Dostoievski. A propósito, Opiskin aparece como pareja contrastante del coronel Rostaniov.

Nos hemos detenido en los aspectos de la carnavalización de dos obras del segundo periodo de Dostoievski, por la razón de que lo carnavalesco se manifiesta en estas obras de un modo superficial y, por consiguiente, muy obvio y evidente para cualquiera. En las obras posteriores la carnavalización aparece en los estratos más profundos y su carácter cambia. Particularmente, la *risa*, que en las primeras obras suena con bastante claridad y después cambia, baja de tono, se reduce casi hasta su límite. Es necesario detenerse en este fenómeno con mayor detalle.

Ya hemos señalado la importancia del fenómeno de la risa reducida en la literatura universal.

La risa es una actitud estética hacia la realidad, definida pero intraducible al lenguaje de la lógica; es decir, es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género. La ambivalente risa carnavalesca poseía una enorme fuerza creadora y formadora del género. La risa solía abarcar e indagar un fenómeno en su proceso de cambio y transición, fijando en él ambos polos de la generación en su carácter permanente, edificante y renovador; en la muerte se prevé el nacimiento, en éste a aquélla, en el triunfo se percibe la derrota y en la coronación el destronamiento, etc. La risa carnavalesca no permite que ninguno de estos instantes del cambio se vuelvan absolutos y se petrifiquen para siempre en su seriedad unilateral.

Aquí empezamos ineludiblemente a caer en la lógica

y distorsionamos un poco la ambivalencia carnavalesca al decir que en la muerte se "anticipa el nacimiento": con ello siempre separamos el nacimiento de la muerte, alejándolos uno de otra. En las imágenes carnavalescas reales la muerte misma aparece embarazada y da a luz, y el seno materno que da vida resulta ser la sepultura. Precisamente esta clase de imágenes se generan por la risa carnavalesca ambivalente, en la cual el escarnio y la glorificación, la loa y la injuria se funden indisolublemente.

Al trasponerse las imágenes carnavalescas a la literatura se transforman, en mayor o menor medida, de acuerdo con el propósito artístico específico, pero a pesar del grado y el carácter de esta transformación la ambivalencia y la risa permanecen en la imagen carnavalizada. No obstante, la risa, en ciertos géneros y en determinadas condiciones, puede reducirse; sigue determinando la estructura de la imagen y sin embargo queda reducida hasta el mínimo; parece que podemos percibir su huella en la estructura de la realidad representada, pero no la percibimos a sí misma. Así, en los "diálogos socráticos" de Platón (en los del primer periodo) la risa aparece reducida (aunque no del todo), pero permanece en la estructura de la imagen del protagonista (Sócrates), en los métodos del diálogo y sobre todo en un dialogismo auténtico (no retórico) que sumerge al pensamiento en la alegre relatividad de las existencias en su proceso de generación, la que no le permite petrificarse de una manera abstracta y dogmática (monológica). En los diálogos de este primer periodo la risa abandona la estructura de la imagen para resonar abiertamente: en los tardíos, ésta se reduce al mínimo.

En la literatura del Renacimiento la risa en general no se reduce, pero en todo caso existen diferentes grados de su "audibilidad"; por ejemplo, en Rabelais, suena tan claramente como en la plaza pública, en Cervantes ya no hay tonos de plaza, etc. Aunque en la primera

parte del *Quijote* la risa se percibe con bastante claridad, en la segunda se reduce de un modo significativo en comparación con aquélla. Esta reducción se relaciona también con ciertas transformaciones en la estructura de la imagen del protagonista y en la estructura del argumento.

En la literatura carnavalizada de los siglos XVIII y XIX la risa, como regla general, desciende hasta la ironía, el humor y otras formas de la risa reducida.

Volvamos al fenómeno de la risa reducida en Dostoievski. En las primeras dos obras del segundo periodo, como lo hemos señalado, se oye aún con claridad y se conservan en ella los elementos de la ambivalencia carnavalesca.[25] Mas en las grandes novelas posteriores se reducen casi hasta el mínimo (sobre todo en *Crimen y castigo).* Sin embargo, en todas sus novelas hallamos la huella de la labor artística, organizadora e iluminadora de la risa ambivalente, absorbida por Dostoievski, al lado de la tradición genérica de la carnavalización. La encontramos también en la estructura de las imágenes, así como en muchas situaciones del argumento y en algunas particularidades del estilo verbal. Pero la expresión más importante, y podría decirse decisiva, de la risa reducida, aparece en la posición última del autor; tal posición excluye toda seriedad unilateral dogmática, no permite que ningún punto de vista se convierta en absoluto, ni en un polo único de la realidad y del pensamiento. Toda la seriedad unilateral (tanto en la vida como en el pensamiento) y todo el patetismo directo se atribuye a los personajos, pero el autor, al enfrentarlos en el "gran diálogo" de la novela, deja abierto este diálogo y no le pone el punto final.

Hay que señalar que la percepción carnavalesca del

[25] En aquel periodo Dostoievski incluso estuvo trabajando en una gran epopeya cómica cuyo episodio venía a ser el *Sueño del tío* (según su propia declaración en la carta). Posteriormente, por lo que sabemos, Dostoievski ya nunca regresó a la idea de una obra grande puramente cómica (basada en la risa).

mundo tampoco conoce punto final y es hostil a toda *conclusión definitiva:* aquí todo final representa tan sólo un nuevo principio, las imágenes carnavalescas vuelven a renacer.

Algunos investigadores (Viacheslav Ivanov, V. Komaróvich) aplican a las obras de Dostoievski el término clásico (aristotélico) de *catarsis* (purificación). Si el término se entiende en un sentido muy amplio, podría ser admitido (en general, no existe arte sin catarsis en el sentido amplio), pero la catarsis trágica (en el sentido que le da Aristóteles) no es aplicable a Dostoievski. La catarsis que concluye novelas podría ser expresada de la siguiente manera (que de por sí no es la más adecuada y peca de racionalismo): *nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él todavía no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder y siempre será así.*

Éste es el *sentido purificador* de la risa ambivalente.

Creo que no está de más poner de relieve el hecho de que aquí sólo hablamos del Dostoievski artista. Dostoievski como periodista no fue nada ajeno a la seriedad limitante y unilateral, al dogmatismo, incluso a la escatología, pero sus ideas políticas, al ser introducidas en una novela, se convierten en *una* de las voces encarnadas del diálogo inconcluso y abierto.

En sus novelas, todo se inclina por la *palabra nueva, todavía* no dicha ni resuelta, y todo espera intensamente la llegada de esa palabra; el *autor* no le cierra el acceso con su seriedad unilateral y unívoca.

En la literatura carnavalizada, la risa reducida no excluye la posibilidad del lado oscuro dentro de la obra, por eso el ambiente lóbrego de las obras dostoievskianas no nos debe inquietar: no se trata de la última palabra.

A veces en sus novelas la risa reducida sale a la superficie, sobre todo en aquellas en las que introduce un narrador-personajo o un cronista cuya narración casi siempre se estructura en tonos de parodias e ironía ambivalente (por ejemplo, las alabanzas proferidas de

un modo ambivalente respecto a Stepán Trofímovich en *Demonios*, muy cercanas por su tono a la glorificación de Moskaliova en el *Sueño del tito).* Asimismo, esta risa aparece en las parodias explícitas o semiocultas, dispersas por todas las novelas de Dostoievski.[20]

Detengámonos en algunas otras peculiaridades de la carnavalización en las novelas de Dostoievski.

La carnavalización no es un esquema externo e inmóvil que se sobreponga a un contenido hecho, sino que representa una forma elástica de visión artística, una suerte de principio estético que permite descubrir lo nuevo y lo desconocido hasta el momento presente. Al volver relativo todo aquello que externamente es estable, formado y acabado, la carnavalización, con su *pathos* de cambio y renovación, le permitió a Dostoievski penetrar en los estratos más profundos de los seres humanos y de sus relaciones. La carnavalización resultó ser asombrosamente fructífera para una indagación artística del capitalismo en desarrollo, periodo en que

[20] En la novela de T. Mann, *Doctor Faustus*, que revela un gran influjo de Dostoievski, también todo está compenetrado de la risa reducida y ambivalente que a veces sale a la superficie, sobre todo en el discurso del narrador Zeitblom. El mismo T. Mann habla así acerca de la historia de la creación de su obra: "Hacen falta más bromas, muecas del biógrafo (o sea, de Zeitblom. M. B.), por lo tanto, más *burlas sobre sí mismo, para no caer en el patetismo*, ¡mucho más de todo esto!" (Thomas Mann, *Historia del "Doctor Faustus", la novela de una novela* (trad. rusa), *Obras*, t. 9, Moscú, Goslitizdat, 1960, p. 224). La risa reducida de tipo paródico preeminentemente, caracteriza en general a toda la obra de T. Mann. Al comparar su estilo con el de Bruno Frank, T. Mann hace una confesión muy interesante: "Él (Bruno Frank. M. B.) utiliza el estilo narrativo humanístico de Zeitblom *muy seriamente*, como suyo propio. Mientras que yo, *si hablamos del estilo, sólo admito la parodia*" (*ibid*., p. 235).

Hay que señalar que la obra de T. Mann está profundamente carnavalizada. La carnavalización se manifiesta en forma más declaradamente exteriorizada en su novela *Confesiones del buscón Félix Krull* (en ella, el profesor Kukuk ofrece una especie de filosofía del carnaval y de la ambivalencia carnavalesca).

las formas anteriores de la existencia, los fundamentos morales y las creencias aparecieron como "hilos pesados" y se puso de manifiesto la naturaleza ambivalente e inconclusa (que antes permanecía oculta) del hombre y de sus *pensamientos.* Pero no solamente los hombres y sus actos, sino también sus *ideas* salieron de sus nidos jerárquicos cerrados y empezaron a enfrentarse unas a otras en el contacto familiar del diálogo "absoluto", esto es, limitado. El capitalismo, como antaño Sócrates, el "alcahuete" en el mercado de Atenas, hace que se confronten los hombres y las ideas. En todas las novelas de Dostoievski a partir de *Crimen y castigo* se lleva a cabo una metódica *carnavalización* del diálogo.

En *Crimen y castigo* encontramos también otras manifestaciones de la carnavalización. En esta novela todos los destinos humanos, las vivencias y las ideas se encuentran desplazados hacia sus límites, parecen estar preparados para convertirse en su contrario (por supuesto, no en un sentido dialéctico abstracto); todo en esta novela llega a los extremos. No hay nada en ella que hubiese podido estabilizarse, llegar a una tranquila justificación de sí misma, formar parte del curso normal del tiempo biográfico y desarrollarse dentro de él (Dostoievski sólo señala la posibilidad de tal desarrollo en Razumijin y Dunia al final de la novela, pero por supuesto no lo representa jamás: esta clase de existencia jamás aparece abarcada en su mundo artístico). Todo exige cambio y renovación. Todo se presenta en el momento de la transición no concluida.

Es característico que el mismo lugar de acción en la novela se establece en la frontera del ser y del no ser, entre la realidad y la fantasmagoría, que está a punto de desaparecer como niebla. El mismo Petersburgo parece carecer del fundamento interno de existencia para llegar a una justificación; también la ciudad se encuentra en el umbral.[27]

[27] La percepción carnavalesca de Petersburgo aparece por primera vez en Dostoievski en la novela corta *Slabot serdtse* [Un

Las fuentes de *Crimen y castigo* ya no son las obras de Gógol. En esta novela percibimos parcialmente una carnavalización propia de Balzac, y en parte los elementos de la novela social de aventuras (Soulier y Sue), pero la fuente más importante y profunda de la carnavalización de *Crimen y castigo* es *La Reina de espadas* de Pushkin.

Analizaremos solamente un pequeño episodio de la novela que nos permitirá descubrir algunos importantes aspectos de la carnavalización en Dostoievski y al mismo tiempo aclarar nuestra afirmación acerca de la influencia de Pushkin.

Después de la primera entrevista con Porfirii y de la aparición del misterioso personaje que le dice: "¡Asesino!", Raskólnikov tiene un *sueño* en el que *vuelve a cometer* el asesinato de la anciana. He aquí el final de este sueño:

> [...] Él se quedó parado delante de ella. "Tiene miedo", pensó. Sacó despacito del nudo corredizo el hacha y la descargó sobre la vieja, en la sombra, una y otra vez. Pero. cosa rara: ella no se estremecía siquiera bajo los golpes, no más ni menos que si hubiera sido de palo. Él se asustó, se agachó más y se puso a mirarla; pero ella también fue y agachó más la cabeza. Él se puso entonces completamente en cuclillas en el suelo y la miró desde abajo a la cara: la miró y se quedó tieso de espanto; la viejecilla seguía sentada, y se reía... se retorcía en una risa queda, inaudible, esforzándose por todos los medios para que no se le oyera. De pronto, parecióle a él que la puerta de la alcoba se entreabría suavemente y que también allí dentro sonaban sus risas y murmullos. La rabia se apoderó de él: con todas su fuerzas, púsose a golpear a la viejuca en la cabeza; pero a cada hachazo, sonaban más y más fuertes las risas y los cuchicheos en la alcoba, y la viejecilla seguía retorciéndose toda de

corazón débil] (1847), y posteriormente tuvo un desarrollo muy profundo en toda la obra temprana de Dostoievski, como en *Sueños petersburgueses en verso y prosa.*

risa. Echó a correr; sin embargo, todo el recibimiento estaba ya lleno de gente; la puerta del piso, abierta de par en par, y en el rellano, en la escalera y allá abajo, todo lleno de gente, cabeza con cabeza; mirando todos, pero todos escondidos y aguardando en silencio... El corazón se le encogió, los pies se le paralizaron, echaron raíces en el suelo... Quiso lanzar un grito y... despertóse (t. II, p. 211).

Aquí nos interesan los siguientes momentos.

1. El primero, ya lo conocemos: se trata de la lógica fantástica del sueño que utiliza Dostoievski.

Recordemos sus palabras: "todo se cumplía como en un sueño, cuando uno pasa por encima del tiempo y del espacio y de las leyes de la existencia y la razón y tan sólo se detiene en los puntos que el corazón había soñado" *(Sueño de hombre ridículo).* La lógica del sueño permitió la creación de la *imagen de la vieja asesinada que ríe,* la *combinación de la risa con la muerte y el asesinato.* Pero a la vez eso le permite la lógica ambivalente del carnaval. Es una combinación típicamente carnavalesca.

La imagen de la vieja que ríe en Dostoievski corresponde a la anciana de Pushkin que hace guiños en el féretro, así como la reina de espadas, que hace lo mismo desde el naipe en que está dibujada (a propósito, la reina de espadas representa un *doble carnavalesco* de la vieja condesa). No se trata de una similitud superficial, sino de una profunda correspondencia entre las dos imágenes, puesto que en su trasfondo se halla la consonancia general entre ambas obras *(La reina de espadas* y *Crimen y castigo),* tanto en toda la atmósfera en que aparecen las imágenes como en el contenido ideológico: el *napoleonismo* que surge sobre el suelo específico del naciente capitalismo ruso. En ambas obras este fenómeno histórico concreto adquiere otro plano, que se extiende hacia un sentido infinito del *carnaval.* Es también similar a la motivación de las dos

imágenes fantásticas afines (ancianas muertas que ríen): en Pushkin se trata de la *locura*, en Dostoievski, de un *sueño delirante*.

2. En el sueño de Raskólnikov no sólo ríe la anciana asesinada (por cierto, en el sueño resulta imposible matarla), sino que se ríe la gente que está en el dormitorio, cada voz más claramente. Luego aparece la multitud, mucha gente tanto en la *escalera* como *abajo*, y con respecto al gentío que se le acerca desde *abajo* Raskólnikov se halla en la *cima de la escalera*. Es la imagen del destronamiento y de la universal ridiculización del rey usurpador del carnaval en la plaza. La plaza es el símbolo del universalismo popular, y al final de la novela Raskólnikov, antes de rendir su confesión en el departamento de policía, llega a la plaza y hace una profunda reverencia simbólica al pueblo. Este destronamiento universal con que sueña el corazón de Raskólnikov en su pesadilla no tiene correspondencia *plena* en *La reina de espadas*, aunque sí existe entre los dos episodios una relación lejana: el desmayo de Hermann en presencia de la multitud frente al féretro de la condesa. Pero hay una correspondencia más completa al sueño de Raskólnikov en otra obra de Pushkin: *Boris Godunov*. Es el episodio del triple *sueño* profético del Usurpador (escena en la celda del convento de Chúdovo):

> Soñé que una *escalera alta*
> me conducía a una torre; *desde arriba*
> vi el hormiguero de Moscú;
> *abajo en la plaza la multitud* bullía
> y, riéndose, me señalaba a mí;
> y tuve mucho miedo y *vergüenza*
> y, al caer abajo, me despertaba...

Aquí presenciamos la misma lógica carnavalesca de un *encumbramiento* usurpador, de un *destronamiento* universal en la *plaza* y su *caída*.

3. En el mencionado sueño de Raskólnikov el *espacio*

adquiere un sentido complementario de acuerdo con la simbología carnavalesca. Lo *alto,* lo *bajo,* la escalera, el *umbral,* el vestíbulo, la *entrada,* indican el punto donde tiene lugar la *crisis,* el cambio radical, una inesperada ruptura del destino, donde se toman decisiones, donde se traspasan las fronteras prohibidas, donde se renuevan o se perece.

La acción en las obras de Dostoievski se lleva a cabo principalmente en estos "puntos". Mientras tanto, el espacio interior de la casa, las habitaciones, que se están alejando de sus fronteras, esto es, del umbral, casi nunca es utilizado por Dostoievski, si es que no tomamos en cuenta, desde luego, las escenas de escándalos y destronamientos en las cuales el espacio interior (de una sala o salón) se convierte en un sustituto de la plaza. Dostoievski deja de lado el espacio interior habitable construido y sólido de las casas, los apartamentos y las habitaciones alejadas del umbral. Lo hace porque la vida que él representa no transcurre en este espacio. Dostoievski está muy lejos de ser un escritor de interiores, de familias, de haciendas, etc. En un espacio interior habitado, alejado del umbral, la gente vive una vida biográfica que transcurre dentro de un tiempo biográfico: nacen, pasan la infancia y la juventud, se casan, tienen hijos, envejecen, mueren. Este tiempo biográfico también se deja de lado. En el umbral o en la plaza sólo es posible un *tiempo de crisis,* en el que un *instante* equivale a años, decenios e incluso a "billones de años" (como en el *Sueño de un hombre ridículo).*

Ahora, del *sueño* de Raskólnikov pasaremos a los acontecimientos reales de la novela para convencernos de que el umbral o sus sustitutos son sus "puntos" principales de acción.

Ante todo, Raskólnikov vive de hecho en el *umbral:* su estrecha habitación, el "ataúd" (aquí, como símbolo carnavalesco), da directamente a la *escalera,* y su puer-

ta jamás se cierra, ni aun cuando se va (es decir, se trata de un espacio interior abierto). En este "ataúd" no se puede vivir una vida biográfica, sino tan sólo pasar por una crisis, tomar decisiones finales, morir o regenerarse (como en los ataúdes del *Bobock* o en el ataúd del "hombre ridículo"). La familia de Marmeládov asimismo vive en un umbral, en una habitación intermedia que da directamente a la escalera (Raskólnikov conoce a esta familia en esta misma habitación, en el umbral, al haber traído a su casa al ebrio Marmeládov). También en el umbral de la casa de la anciana usurera por él asesinada vive Raskólnikov aquellos horribles minutos cuando tras la puerta, en la escalera, están los visitantes de la vieja tocando el timbre. Él regresa a aquel lugar y toca el timbre para volver a vivir los mismos instantes. Igualmente, en el umbral, que es un corredor, tiene lugar la semiconfesión que hace Raskólnikov a Razumijin, sin palabras, con miradas. En un umbral, frente a la puerta que conduce a otro apartamento, se llevan a cabo las pláticas con Sonia (mientras que Svidrigáilov escucha detrás de la puerta). Por supuesto, no hay necesidad alguna de enumerar en esta novela todas las "acciones" que se realizan en el umbral, cerca de él o en sus inmediaciones.

Umbral, vestíbulo, corredor, descanso de escalera, escalera, escalones, puertas abiertas a la escalera, portones y, fuera de todo esto, la ciudad: plazas, calles, fachadas, cantinas, antros, puentes, canales. Éste es el espacio de la novela. En realidad, están ausentes los interiores de salones, comedores, salas, gabinetes, dormitorios, espacios que olvidan la existencia del umbral y en los que transcurren la vida biográfica y los sucesos de las novelas de Turguenev, Tolstoi, Goncharov, etc. Desde luego, encontramos esta misma organización del espacio en otras novelas de Dostoievski.

Un matiz diferente de la carnavalización existe en la novola *El jugador*.

En primer lugar, en ella se recrea la vida de los "rusos extranjeros", o sea, de una categoría de gente que atraía la atención de Dostoievski. Se trata de las personas separadas de su patria y de su pueblo, y cuya vida deja de ser regulada por las normas de personas que viven en su propio país; su conducta ya no corresponde a la posición que ellos ocupan en su país, pues no están sujetos a su medio social. El general, el profesor de sus hijos (protagonistas de la novela), el canalla de Des Grieux, Paulina, la cortesana Blanche, el inglés Astley y otros que se encuentran en la pequeña ciudad alemana de Ruletenburg vienen a ser una especie de *colectividad carnavalesca,* fuera de las normas y el orden habitual de la vida. Sus relaciones y su conducta se vuelven extravagantes, excéntricas y escandalosas (viven en una atmósfera permanente de escándalo).

En segundo lugar, al centro de la existencia representado en la novela está el *juego de ruleta.* Este segundo momento llega a ser el principal y determina el peculiar matiz carnavalesco de esta obra.

La naturaleza de los juegos de azar (dados, cartas, ruleta, etc.) es carnavalesca. Hubo una conciencia clara de ello en la Antigüedad clásica, durante el Medievo y el Renacimiento. El simbolismo del juego siempre ha formado parte de la imaginería carnavalesca.

Las personas de una posición social variada (jerárquicamente) que se unen en torno a la mesa de la ruleta se vuelven iguales tanto por las condiciones del juego como por su situación frente a la fortuna, la suerte. Su compartimento frente a la ruleta está fuera del papel que desempeñan en la vida normal. La atmósfera del juego es de cambios bruscos y rápidos, de subidas y bajadas instantáneas, esto es, de entronizaciones y destronamientos. La *apuesta* se asemeja a una *crisis:* el hombre se siente como si estuviera en el *umbral.* También el tiempo del juego es específico: un minuto puede equivaler a años.

La ruleta extiende su influencia carnavalizadora a

todo lo que toca, casi a la ciudad entera, por algo Dostoievski le pone por nombre Ruletenburg.

En la densa atmósfera carnavalizada se presentan también los caracteres de los protagonistas de la novela: Alexei Ivánovich y Paulina, caracteres ambivalentes en estado de crisis, inconclusos, egocéntricos, llenos de las posibilidades más inesperadas. En una de sus cartas de 1863 Dostoievski describe la idea del carácter de Alexei Ivánovich de la siguiente manera (en su variante final de 1866, esta imagen cambió considerablemente):

> Presenta un carácter espontáneo y, sin embargo, se trata de un hombre muy desarrollado intelectualmente, aunque *inconcluso en todo, falto de fe,* pero que *no se atreve a no creer,* que se levanta en contra del *autoritarismo* y al mismo tiempo le *teme*... y lo principal consiste en que todos sus juegos vitales, su fuerza, su rebeldía y su valentía se encauzan hacia la *ruleta.* Él es un jugador, pero no un *simple jugador,* así como el *caballero avaro* de Pushkin no es *simplemente un avaro* [...].

Como ya lo hemos dicho, la estampa definitiva de Alexei Ivánovich se distingue de un modo bastante drástico de este plan, pero la ambivalencia marcada en el último no sólo permanece, sino que se refuerza considerablemente y lo inconcluso se torna consecuentemente en *inconclusividad;* además, el carácter del héroe se manifiesta no sólo en el juego o en los escándalos y excentricidades de tipo carnavalesco, sino también en la pasión profundamente ambivalente y de crisis que experimenta por Paulina.

La mención que hace Dostoievski del *Caballero avaro* de Pushkin no es, por supuesto, una confrontación fortuita. El *Caballero avaro* influenció profundamente toda la obra posterior de Dostoievski, sobre todo *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov* (el tema del parricidio desarrollado universalmente y al máximo).

He aquí otro fragmento de la misma carta de Dostoievski:

> Si *La casa de los muertos* atrajo la atención del público como una representación de los presidiarios a los que nadie había representado *directamente* antes de *La casa de los muertos,* esta novela sin falta atraerá la atención del público como *representación directa* y detallada del *juego de ruleta* [...] Pues sí que resultó interesante la casa de los muertos. Y ésta es una descripción de *una especie de infierno,* algo así como el "baño del presidio".[28]

La comparación del juego de ruleta con el presidio y de *El jugador* con *La casa de los muertos* puede parecer extraña y forzada para una mirada superficial. Pero en realidad tal comparación es muy importante. Tanto la vida de los presidiarios como la de los jugadores, con toda su diferencia de contenido, es igualmente una "vida extraída de la vida" (es decir, del curso normal de la vida). En este sentido, la de los presidiarios y la de los jugadores son colectividades carnavalescas.[29] El *tiempo* del presidio y el del juego son, con toda su profunda diferencia, un mismo *tipo de tiempo,* semejante al tiempo de "los últimos instantes de la conciencia" antes de la muerte en el patíbulo o antes del suicidio, análogo en general al tiempo de crisis. Se trata de un *tiempo en el umbral* y no de un tiempo biográfico transcurrido en los espacios vitales alejados del umbral. Lo extraordinario consiste en que Dostoievski equipara el juego de ruleta y el presidio con un *infierno,* diríamos, con el infierno carnavalizado de la "sátira menipea" (lo cual está simbolizado en la imagen del "baño del presidio"). Las comparaciones mencionadas son sumamente características para Dostoievski y al mismo tiempo parecen una especie de "mésalliance" típicamente carnavalesca.

[28] F. M. Dostoievski, *Cartas* (en ruso), ed. cit., t. I, pp. 333-334.

[29] También en los trabajos forzados, en las condiciones de contacto familiar se ven las personas de diversas posiciones sociales que en la vida normal jamás podrían encontrarse a un mismo nivel y con derechos iguales.

En la novela *El idiota* la carnavalización se manifiesta simultáneamente y con mucha ostentación, y también con una gran profundidad en cuanto a la percepción carnavalesca del mundo (en parte, gracias a la influencia directa del *Don Quijote* de Cervantes).

En el centro de la novela se encuentra la imagen del "idiota", el príncipe Myshkin, llena de ambivalencia carnavalesca. Es un hombre que en un *sentido* especial y *superior* no ocupa *ninguna* posición en la vida que pudiera determinar su conducta y limitar su *humanidad pura*. Desde el punto de vista de la lógica cotidiana todo el comportamiento y todas las vivencias del príncipe Myshkin están fuera de lugar y son sumamente excéntricas. Así es, por ejemplo, el amor fraternal que siente hacia su rival, quien atenta contra su vida y asesina a su amada.

Este amor fraternal hacia Rogozhin alcanza su apogeo precisamente después del asesinato de Nastasia Filípovna, llenando los "últimos instantes de la conciencia" de Myshkin (antes de que cayese en un idiotismo total). La escena final de *El idiota* —el último encuentro de Myshkin y Rogozhin ante el cadáver de Nastasia Filípovna— es una de las más extraordinarias en toda la obra de Dostoievski.

Desde el punto de vista de la vida normal es igualmente paradójico el intento de Myshkin de *combinar* simultáneamente su amor por Nastasia Filípovna y por Aglaya. Otras relaciones de Myshkin con diferentes personajes se encuentran asimismo fuera de la lógica cotidiana: con Gania Ivolguin, Ippolit, Burdovski, Lébedev y otros. Se puede decir que Myshkin no consigue en la vida, le falta la *corporeidad vital* que le permitiría ocupar la terminación cotidiana quo limita al hombre. Parece permanecer sobre la tangente con respecto al círculo de la vida, le falta la *corporeidad vital* que le permitiría ocupar un lugar determinado en ella (desplazando con lo mismo a otros de dicho lugar), y es por eso que se queda en la tangente respecto a la vida. Pero

precisamente por eso él puede "penetrar" a través de la "corporeidad vital" de las otras personas para llegar a su "yo" profundo.

Esta cualidad de Myshkin de ubicarse fuera de las relaciones habituales de la vida, el permanente carácter excéntrico de su personalidad y conducta están teñidos de una ingenuidad total: él es precisamente un "idiota".

La protagonista de la novela, Nastasia Filípovna, también está fuera de la lógica normal de la vida y de las relaciones cotidianas. Ella también actúa siempre *a pesar* de su posición en la vida, pero se caracteriza por la "crisis" y carece de una ingenuidad íntegra. Ella es una "loca".

En torno a estas dos figuras centrales de la novela, la del "idiota" y la de la "loca", se carnavaliza toda la existencia convirtiéndose en un "mundo al revés": los argumentos tradicionales cambian radicalmente de sentido, se desarrolla un dinámico juego carnavalesco entre los bruscos contrastes, cambios y permutaciones. Los personajes secundarios adquieren matices carnavalescos, se forman los pares carnavalescas.

Una atmósfera carnavalesca y fantástica impregna toda la novela. Pero en torno a Myshkin esta atmósfera es *luminosa* y casi *alegre*. En cambio, en torno a Nastasia Filípovna so vuelve *tenebrosa* e *infernal*. Myshkin se encuentra en el *paraíso* carnavalesco, y Nastasia Filípovna en un *infierno*, pero el paraíso y el infierno se entrecruzan y entretejen en la novela de mil maneras, se reflejan mutuamente de acuerdo con las leyes de la profunda ambivalencia del carnaval. Todo esto le permite a Dostoievski descubrir una faceta distinta de la vida, con nuevas profundidades y posibilidades desconocidas.

Pero en este momento no nos interesa cómo son estas profundidades que halló Dostoievski, sino la *forma de su visión* y el papel de los elementos de la carnavalización dentro de esta forma.

Detengámonos un poco más en la función carnavalizadora de la imagen del príncipe Myshkin.

En dondequiera que aparezca el príncipe Myshkin, las barreras jerárquicas entre la gente se hacen permeables de repente y entre las personas se establece un contacto interno, nace la sinceridad carnavalesca. Su personalidad, sin duda alguna, posee la capacidad de relativizar todo aquello que separa a la gente y atribuye una *falsa seriedad* a la vida.

La acción de la novela se inicia en un vagón de tercera clase de ferrocarril, en el que "quedaron uno frente a otro, junto a la misma ventanilla, dos viajeros": Myshkin y Rogozhin. Ya hemos tenido la oportunidad de señalar que un vagón de tercera, igual que la cubierta del barco en la menipea clásica, viene a ser el sustituto de la *plaza,* donde las personas de diversa posición social traban entre sí un contacto familiar. Así, en este vagón se encontraron un *príncipe paupérrimo* y un *comerciante millonario.* El contraste carnavalesco está subrayado también en su indumentaria: Myshkin lleva una capa extranjera sin mangas y Rogozhin una pelliza y botas.

> Se había entablado el diálogo. La prontitud con que el joven rubio de la caja respondía a todas las preguntas de su pelinegro vecino resultaba asombrosa y sin la menor sospecha de lo que algunas de ellas tenían de absolutamente desenfadadas, necias e impertinentes (t. II, p. 508).

Esta extraordinaria solicitud de Myshkin para descubrirse a sí mismo provoca una confesión por parte del suspicaz y ensimismado Rogozhin y lo motiva a contar la historia de su pasión por Nastasia Filípovna con una absoluta franqueza carnavalesca.

Éste es el primer episodio carnavalizado de la novela.

En el segundo episodio, ya en la casa de los Iepan-

chín, Myshkin, esperando a que lo reciban, platica en el *vestíbulo* con el *valet* sobre un tema que allí está fuera de lugar: la pena de muerte y los últimos sufrimientos morales del condenado. Y consigue así establecer contacto interno con el lacayo limitado y altanero.

De un modo semejante salva las barreras de las situaciones cotidianas durante la primera entrevista con el general Iepanchín.

Es interesante la carnavalización que aparece en el episodio siguiente: en el salón de la esposa del general Iepanchín cuenta Myshkin los "últimos instantes de la conciencia" de un condenado a la pena de muerte (narración autobiográfica de lo vivido por el mismo Dostoievski). El tema del *umbral* irrumpe en el espacio interior del salón tan alejado de los umbrales. Está igualmente fuera de lugar lo que relata tan extraordinariamente Myshkin acerca de Marie. Todo el episodio está lleno de franquezas carnavalescas; un *desconocido* extraño y en realidad sospechoso —el príncipe— inesperada y rápidamente se transforma en una persona cercana y amiga de la casa. La casa de los Iepanchín se integra a la atmósfera carnavalesca que rodea a Myshkin. Por supuesto, a ello contribuye el carácter infantil y excéntrico de la misma "generala" Iepanchín.

El episodio siguiente, que tiene lugar ya en el apartamento de los Ivolguin, se destaca por un grado aún mayor de la carnavalización externa e interna. Desde un principio se desarrolla en la atmósfera de escándalo que desnuda las almas de casi todos los participantes. Aparecen las figuras externamente carnavalescas de Ferdyschenko y del general Ivolguin, y tienen lugar las típicas mixtificaciones y las uniones desiguales de carnaval. Es característica la breve y típica escena carnavalesca que se desarrolla en el vestíbulo, en el *umbral*, cuando Nastasia Filípovna, que aparece inesperadamente, toma al príncipe por lacayo y lo regaña groseramente ("estúpido", "hay que despedirte", "¿qué clase de idiota es éste?"). Esta grosería, que contribuye a que

la atmósfera carnavalesca se vuelva aún más densa, no corresponde en absoluto al trato real que Nastasia Filípovna da a los criados. La escena en el vestíbulo prepara la siguiente de la mixtificación en el salón, donde Nastasia Filípovna representa el papel de una cortesana desalmada y cínica. Después sigue la extrema de escándalo carnavalesco: la aparición del general ebrio con su narración carnavalesca, su desenmascaramiento, la llegada del séquito de Rogozhin, con personajes más variados y borrachos, el enfrentamiento de Gania con su hermana, la bofetada dada al príncipe, el comportamiento provocativo del menudo diablillo carnavalesco que es Ferdyschenko, etc. El salón de los Ivolguin se transforma en una plaza de carnaval en la que por primera vez se cruzan y entretejen el paraíso carnavalesco de Myshkin y el infierno carnavalesco de Nastasia Filípovna.

Después del escándalo tiene lugar la profunda conversación entre el príncipe y Gania y la sincera confesión de este último; sigue el viaje carnavalesco por Petersburgo en compañía del general borracho y, finalmente, la velada en la casa de Nastasia Filípovna con el subsiguiente escándalo catastrófico que ya hemos analizado antes. Así concluye la primera parte y al mismo tiempo el primer *día* de la acción en la novela.

La acción de la primera parte se inicia en la madrugada y concluye muy avanzada la noche. Pero de ninguna manera se trata del día de la tragedia ("de la salida a la puesta del sol"). El tiempo de la novela no es tiempo trágico (aunque se acerque por su tipo a este último), ni tampoco tiempo épico o biográfico. Es un día del tiempo del carnaval, excluido del tiempo histórico. Transcurre según sus propias leyes carnavalescas y absorbe un número ilimitado de cambios y metamorfosis radicales.[30] Dostoievski necesitaba una temporali-

[30] Por ejemplo, un príncipe indigente que en la mañana no tenía donde dormir, al final del día se vuelve millonario.

dad así —no se trata del tiempo del carnaval estrictamente, sino de un tiempo carnavalizado— para solucionar sus propósitos artísticos especiales. Los acontecimientos desarrollados en el *umbral* o en la *plaza* representados por Dostoievski con su sentido profundo, los personajes como Raskólnikov, Myshkin, Stavroguin e Iván Karamázov no podían mostrarse en un tiempo biográfico o histórico normal. La misma polifonía, en tanto que es el acontecimiento de interacción entre las conciencias de derechos iguales y sin conclusión interna, exige una concepción distinta del tiempo y del espacio, una concepción "no euclidiana", según la expresión del mismo Dostoievski.

Con esto podemos concluir nuestro análisis de la carnavalización en las obras de Dostoievski.

En las tres novelas posteriores encontramos los mismos rasgos de carnavalización,[31] aunque en una forma más compleja y profunda (sobre todo en *Los hermanos Karamázov).* Para concluir el presente capítulo, señalaremos tan sólo un último aspecto que aparece más claramente expresado en las últimas novelas.

Ya hemos hablado acerca de la estructura específica de la imagen carnavalesca; esta imagen tiende a abarcar y unir ambos polos de la generación o los dos miembros de la antítesis: nacimiento-muerte, juventud-vejez, alto-bajo, cara-cruz, alabanza-injuria, afirmación-negación, trágico-cómico, etc., y el polo de arriba de la imagen doble se refleja en el polo de abajo según el principio en que aparecen las figuras sobre los naipes. Lo cual

[31] En la novela *Demonios,* por ejemplo, toda la existencia en que penetraron los demonios se representa como un infierno carnavalesco. El tema de entronización-destronamiento y de usurpación impregna profundamente toda la novela (por ejemplo, el destronamiento de Stavroguin por la Coja y la idea de Piotr Verjovenski de declararlo como príncipe heredero. *Ivántsare eich). Demonios* es un material muy rico para el análisis de la carnavalización externa. También *Los hermanos Karamázov* posee muchos accesorios externos del carnaval.

podría expresarse de la siguiente manera: los contrarios se unen, se miran recíprocamente, se reflejan, se conocen y se entienden unos a otros.

Pero de esta manera podría definirse el principio mismo de la obra de Dostoievski. Todo en su mundo vive en la frontera misma con su contrario. El amor vive en el límite del odio, lo conoce y lo entiende, y el odio también con el amor e igualmente lo entiende (amor-odio de Versílov, amor de Katerina Ivánovna por Dmitri Karamázov; en cierta medida así es el amor que experimenta Iván por Katerina Ivánovna y el de Dmitri por Grúshenka). La fe vive en la frontera con el ateísmo, el ateísmo limita con la fe y la comprende.[32] Lo excelso y lo noble viven en la frontera con la caída y la felonía (Dmitri Karamázov). El amor por la vida se avecina con el deseo de autodestrucción. La pureza y la castidad comprenden el vicio y la lubricidad (Alíoscha Karamázov).

Por supuesto, hemos simplificado algo en la ambivalencia muy compleja y fina de las últimas novelas de

[32] En su plática con el diablo, Iván Karamázov le pregunta:
"—¡Payaso! ¿Es que tentaste alguna vez a esos anacoretas que se sustentan de langostas y que se están diecisiete años rezando en el yermo, hasta que la hierba los cubre?
"—¡Palomito mío, no he hecho otra cosa! Todo el mundo y todos los mundos olvidas, y a eso sólo te apegas, porque ese brillante es sumamente preciado; *un alma así vale a veces por toda la constelación..., porque nosotros tenemos nuestra aritmética.* ¡Preciada victoria! Porque algunos de ellos no te van, por Dios, a la zaga a ti en punto a cultura, por más que no lo creas; *tales abismos de fe y de incredulidad he podido observar a un mismo tiempo,* que, verdaderamente a veces parece que sólo falta un pelo para que se despeñen *de lo alto a lo profundo,* como dice el actor Gorbúnov" (t. III, p. 600).

La conversación de Iván con el diablo está llena de imágenes del espacio cósmico y del tiempo: "cuadrillones de kilómetros" y "billones de años", "constelaciones enteras", etc. Todas estas magnitudes espaciales se mezclan aquí con los elementos de la actualidad más próxima ("el actor Gorbúnov") y con los detalles de la vida cotidiana, y todo ello se combina orgánicamente dentro de las condiciones del tiempo carnavalesco.

Dostoievski. En el mundo de este escritor todo y todos deben conocerse mutuamente, encontrarse y empezar a *hablar.* Por eso todo lo desunido y lejano debe reducirse en un "punto" espacio-temporal. Por eso hace falta la carnavalización, con su *libertad* y con su concepción artística del tiempo y del espacio.

La carnavalización hizo posible que se creara la estructura *abierta* del gran diálogo, permitió trasponer la interacción social de los hombres a la esfera superior del espíritu y el intelecto, la que siempre fue por excelencia la esfera única y unitaria de la conciencia, del espíritu único e indivisible que se desarrolla en sí mismo (por ejemplo, en el romanticismo). La percepción carnavalesca del mundo le ayuda a Dostoievski a superar el solipsismo ético y gnoseológico. Un hombre que permanezca a solas con su persona no es capaz de atar los cabos incluso en los estratos más profundos e íntimos de su vida espiritual, no puede existir sin *otra* conciencia. El hombre jamás encontrará la plenitud únicamente en sí mismo.

La carnavalización, además, permite ampliar el escenario de la vida particular en una época determinada y delimitada hasta el *escenario* absolutamente universal del *misterio.* Es lo que estaba buscando Dostoievski en sus últimas novelas, sobre todo en *Los hermanos Karamázov.*

En *Demonios,* Shátov le dice a Stavroguin antes de que empiece su memorable conversación: "[...] Nosotros somos dos seres, y nos hemos encontrado en el infinito... Por última vez en el mundo. Deje ese tono y adopte un tono humano (t. II, p. 1233)".

Todos los encuentros *decisivos* de un hombre con otro, de una conciencia con otra siempre se cumplen en las novelas de Dostoievski "en el infinito" y "por última vez" (en los últimos minutos de una crisis), esto es, se llevan a cabo en un tiempo-espacio del *misterio carnavalesco.* El propósito de nuestro trabajo en su totalidad es el de descubrir la irrepetible peculiaridad de la poética de

Dostoievski, "mostrar a Dostoievski dentro de Dostoievski". Pero si tal tarea sincrónica está solucionada correctamente, esto mismo nos ha de ayudar a encontrar y seguir la pista de la tradición genérica de Dostoievski hasta sus orígenes en la Antigüedad clásica. Hemos intentado hacerlo en el presente capítulo, si bien en una forma un poco general y casi esquemática. Nos parece que nuestro análisis diacrónico confirma los resultados del sincrónico. O más exactamente: los resultados de ambos análisis se verifican recíprocamente y se confirman.

Al relacionar a Dostoievski con una determinada tradición no hemos limitado, por supuesto, ni el más mínimo grado la originalidad más profunda y la individualidad irrepetible de su obra. Dostoievski es el creador de una *auténtica polifonía* que no existió, desde luego, ni en el "diálogo socrático" ni en la "sátira menipea clásica", ni en el misterio medieval, ni en Shakespeare o Cervantes, ni en Voltaire o Diderot, ni en Balzac o Hugo. Pero la polifonía fue substancialmente preparada dentro de esta línea de desarrollo de la literatura europea. Toda esta tradición, empezando desde el "diálogo socrático" y la menipea, se regeneró y se renovó en Dostoievski en la forma irrepetiblemente original e innovadora de la novela polifónica.

V. LA PALABRA EN DOSTOIEVSKI

Tipos de discurso en prosa. El discurso en Dostoievski

Algunas observaciones previas acerca de la metodología

Hemos intitulado este capítulo "La palabra en Dostoievski", porque en el término *palabra* sobreentendemos la lengua en su plenitud, completa y viva, y no hablamos de la lengua como objeto específico de la lingüística, obtenido mediante una abstracción absolutamente legítima y necesaria de algunos aspectos de la vida concreta de la palabra. Para nuestros propósitos, tienen capital importancia las facetas de la vida de la palabra, de las cuales se abstrae la lingüística, por eso nuestros análisis subsiguientes no son de carácter lingüístico en el sentido exacto, sino que más bien están relacionados con la translingüística,* entendiendo por ésta el estudio de los aspectos de la vida de las palabras —todavía no encauzada a una disciplina determinada—, los cuales, con toda legitimidad, no han sido considerados por la lingüística. Desde luego, las investigaciones translingüísticas no pueden menospreciar a esta última y deben aprovechar sus resultados. Tanto la una como la otra estudian un mismo fenómeno concreto, sumamente complejo y polifacético: la palabra, pero lo estudian en sus diferentes aspectos y bajo

* En el original de Bajtín aparece el término *metalingüística.* Para evitar confusiones con el significado tradicional de este concepto, se admite aquí la acepción *(translingüística)* dada a dicho término en la traducción francesa de esta obra, perteneciente a Tzvetan Todorov.

diversos puntos de vista. Deben completarse mutuamente sin confundirse. Pero en la práctica las fronteras entre estos enfoques se pierden con mucha frecuencia.

Desde el punto de vista de la lingüística *pura* no existen diferencias esenciales entre el uso monológico y polifónico de la palabra en la literatura. Por ejemplo, en la novela polifónica de Dostoievski existe un grado menor muy marcado de diferenciación lingüística, esto es, de diversos estilos de la lengua, de dialectos territoriales y sociales, de jergas profesionales, etc., en comparación con muchos escritores monologuistas como L. Tolstoi, Pisemski, Leskov y otros. Incluso podría parecer que los personajes en las novelas de Dostoievski hablan en una misma lengua, a saber: en la del autor. Muchas personas, entre ellas L. Tolstoi, le reprocharon a Dostoievski esta monotonía del lenguaje.

Pero el problema es que la diferenciación lingüística y las nítidas "características discursivas" de los personajes tienen una mayor importancia artística, precisamente para crear imágenes objetivadas y conclusas de los hombres. Cuanto más objetual aparezca el personaje, tanto más claramente se dibuja su fisonomía discursiva. Ciertamente, en la novela polifónica la importancia de la heterogeneidad lingüística y de las características discursivas se conserva, pero disminuyen y, sobre todo, cambian las funciones artísticas de estos fenómenos. No se trata de la propia existencia de determinados estilos de lengua, de dialectos sociales, etc., establecidos con criterios puramente lingüísticos; lo que importa es bajo qué *ángulo dialógico* se confrontan o se contraponen en la obra, aunque este ángulo no puede ser establecido mediante criterios puramente lingüísticos porque las relaciones dialógicas, a pesar de que se refieran a los dominios de la *palabra,* no se relacionan con el estudio exclusivamente lingüístico de ésta.

Las relaciones dialógicas (incluyendo la actitud dialógica del hablante en su propio discurso) son objeto de la translingüística. Estas relaciones, que determinan

las particularidades de la estructura discursiva de las obras de Dostoievski, son justamente las que nos interesan aquí.

En la lengua, en tanto que objeto de la lingüística, no existe ni puede existir ningún tipo de relaciones dialógicas: son imposibles tanto entre elementos de su sistema (por ejemplo, entre las palabras de un diccionario, entre morfemas, etc.) como entre elementos del "texto" dentro de un enfoque estrictamente lingüístico, no las puede haber ni entre las unidades de un mismo nivel ni en las de niveles diferentes. Por supuesto, tampoco pueden darse, desde el punto de vista estrictamente lingüístico, entre unidades sintácticas; por ejemplo, entre oraciones.

Las relaciones dialógicas tampoco se dan entre textos si se les da asimismo un enfoque estrictamente lingüístico. Cualquier confrontación puramente lingüística y cualquier clasificación de textos se abstrae forzosamente de todas las posibles relaciones dialógicas tanto entre los textos mismos como entre los enunciados.

La lingüística conoce, por supuesto, la forma composicional del "discurso dialogado" y estudia sus particularidades sintácticas y léxico-semánticas, pero lo hace como fenómenos puramente lingüísticos, es decir, en el plano de la lengua, y puede no referirse en absoluto a la especialidad de las relaciones dialógicas entre réplicas. Por eso, al estudiar el "discurso dialogado", la lingüística debe aprovechar los resultados de la translingüística.

De este modo, las relaciones dialógicas son de carácter extralingüístico, pero al mismo tiempo no pueden ser separadas del dominio de la *palabra*, es decir, de la lengua como fenómeno total y concreto. La lengua sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la *vida* de la palabra. Toda la vida de una lengua en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones

dialógicas. Pero la lingüística estudia la "lengua" misma con su lógica, dentro de un carácter *general*, como algo que *vuelve posible* la comunicación dialógica, abstrayéndose metódicamente de las propias relaciones dialógicas. Éstas se ubican en el dominio de la palabra, puesto que la palabra es dialógica por naturaleza, y por lo tanto deben estudiarse por la translingüística, que trasciende los límites de la lingüística y posee un objeto y propósitos independientes.

Las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que *en sí mismas* carecen de momento dialógico. Deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir dichas relaciones.

"La vida es bella." "La vida no es bella." Estamos frente a dos juicios que poseen una determinada forma lógica y un determinado contenido temático-semántico (juicios filosóficos acerca del valor de la vida). Entre estos juicios existe una determinada relación lógica: uno niega a otro. Pero entre ellos no existe ni puede existir ninguna clase de relaciones dialógicas, no están discutiendo entre sí aunque pueden ofrecer material temático y fundamento lógico para ello. Ambos juicios han de ser encarnados para que entre ellos o con respecto a ellos pueda surgir una relación dialógica, puedan unirse como tesis y antítesis en un enunciado de un solo sujeto que expresaría su posición dialéctica unitaria en este problema. Pero en este caso no surgen relaciones dialógicas; sólo si estos dos juicios se distribuyen entre dos diferentes enunciados de dos sujetos diversos, surgirán entre ellos dichas relaciones.

"La vida es bella." "La vida es bella." Aquí hay dos juicios absolutamente iguales y, por consiguiente, un solo juicio escrito (o pronunciado) *dos* veces, pero este "dos" se refiere únicamente a la expresión verbal y no al juicio mismo. Es cierto que aquí también podemos hablar de la relación lógica de identidad entre dos jui-

cios, pero si el juicio se expresa en dos enunciados de dos sujetos diferentes, entre estos enunciados surgirán relaciones dialógicas (de asentimiento, de confirmación etcétera).

Las relaciones dialógicas son absolutamente imposibles sin relaciones lógicas y temático-semánticas, pero no se reducen a éstas sino que poseen especificidad propia.

Las relaciones lógicas y temático-semánticas, para ser dialógicas, como ya hemos dicho, deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser *discurso,* esto es, enunciado, y recibir un *autor,* un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese.

En este sentido, todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe, las formas de esta autoría real también pueden ser muy diferentes, alguna obra puede ser producto de un trabajo colectivo, puede crearse por la labor hereditaria de una serie de generaciones, etc., pero de cualquier manera oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente. La reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona.

Las relaciones dialógicas son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino también con respecto a cualquier parte significante del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada, si ésta no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña. Por eso las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados, incluso dentro de una palabra aislada si en ella se topan dialógicamente dos voces (el microdiálogo, sobre el cual ya hemos tenido oportunidad de hablar).

Por otra parte, las relaciones dialógicas también son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales, etc., pero sólo en el caso de que éstos se perciban como ciertas posiciones de sentido, como una especie de visiones lingüísticas, o sea, ya no dentro de un enfoque puramente lingüístico.

Finalmente, las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno, en su totalidad, con respecto a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdoblemos la autoría.

En conclusión, recordemos que en un análisis amplio de relaciones dialógicas éstas son posibles también entre otros fenómenos interpretables, si estos fenómenos se expresan mediante alguna clase de material *sígnico,* por ejemplo, entre imágenes de otras artes. Pero estas relaciones sobrepasan los límites de la translingüística.

Se puede decir que el objeto principal de nuestro examen, su protagonista, será la *palabra bivocal* que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra. La lingüística no conoce esta palabra bivocal, y es precisamente ésta, según nuestro parecer, la que debe ser el objeto principal de estudio en el campo de la translingüística.

Con esto concluimos nuestras observaciones metodológicas previas. En nuestros análisis concretos siguientes estará claro de qué estamos hablando.

Existe un grupo de fenómenos artísticos discursivos que desde hace mucho tiempo atrae la atención, tanto de los analistas literarios como de los lingüistas, pero que por su naturaleza están fuera del objeto de la lingüística, es decir, son de índole translingüística. Estos fenómenos son: las estilizaciones, la parodia, el relato

oral *(skaz)* y el diálogo (expresado composicionalmente y consistente en réplicas).

Todos estos fenómenos, a pesar de sus diferencias importantes, se caracterizan por un rasgo común: la palabra en ellos posee una doble orientación; como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como *otra palabra*, hacia el *discurso ajeno*. Si no conocemos este segundo contexto y percibimos la estilización o la parodia tal como se percibe el discurso habitual, dirigido tan sólo a su objeto, no comprenderemos la esencia de estos fenómenos, la estilización se percibirá por nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra.

Es menos evidente esta doble orientación de la palabra en el relato oral y en el diálogo (dentro de una sola réplica). El relato oral, efectivamente, a veces puede tener una orientación única hacia su objeto, la réplica de un diálogo puede tender hacia un significado temático directo e inmediato, pero en la mayoría de los casos ambos están orientados hacia el discurso ajeno: aquél, estilizándolo; ésta, tomándolo en cuenta, contestándolo, anticipándolo.

Los fenómenos señalados tienen una profunda y fundamental importancia y exigen un enfoque absolutamente nuevo del discurso que no cabe dentro de un examen estilístico y lingüístico habitual, porque éste toma la palabra sólo en los límites de un *contexto monológico*. Con ello, ésta se determina en relación con su objeto (por ejemplo, la teoría de los tropos) o en relación con otras palabras de un mismo contexto, de un mismo discurso (la estilística en un sentido restringido). En realidad, la lexicología conoce una actitud algo distinta hacia la palabra; por ejemplo, un matiz léxico de ésta, un arcaísmo o un provincialismo señala algún otro contexto en el cual la palabra dada funciona *normalmente* (escritura antigua, discurso provinciano, etc.), pero se trata de un contexto lingüístico y no discursivo (en su sentido exacto), no de un enunciado ajeno sino de un

material lingüístico impersonal no organizado en un enunciado concreto; si el matiz léxico se individualiza hasta un cierto grado, esto es, si señala algún enunciado ajeno determinado del cual la palabra determinada se toma en préstamo o en el espíritu del cual se constituye, nos enfrentamos ora a la estilización, ora a la parodia, o a algún fenómeno análogo. Así, pues, también la lexicología, en realidad, permanece dentro de los contornos del contexto monológico y sólo conoce la orientación directa o inmediata de la palabra hacia su objeto, sin considerar la palabra ajena, el segundo contexto.

El mismo hecho de la existencia de los discursos doblemente orientados, que incluyen como aspecto necesario la relación con el enunciado ajeno, nos enfrenta a la necesidad de ofrecer su clasificación completa y exhaustiva desde el punto de vista de este nuevo principio, que no se toma en cuenta ni por la estilística, la lexicología o la semántica. Es posible persuadirse fácilmente de que existe un tercer tipo de discurso además de los mencionados, pero éstos (que consideran la palabra ajena), al incluir fenómenos tan heterogéneos como la estilización, la parodia, el diálogo, etc., necesitan una diferenciación. Es preciso señalar sus variantes básicas (desde el punto de vista de un mismo principio). Luego, inevitablemente, surge el problema de la posibilidad y los modos de combinación de los discursos pertenecientes a diversos tipos dentro de los límites de un mismo contexto. Con este motivo aparecen nuevos problemas que se dan en la esfera de la estilística y que todavía no son considerados por ésta. Para comprender el estilo del discurso en prosa, estos problemas resultan ser de importancia primordial.[1]

Junto con el discurso directo e inmediato, orientado

[1] La clasificación de tipos y variantes del discurso que aparece más abajo no está ejemplificada por razón de que en lo sucesivo se ofrece un amplio material de Dostoievski que se adecua a cada uno de los casos analizados aquí.

temáticamente (palabra que nombra, comunica, expresa, representa), que cuenta con una comprensión inmediata e igualmente orientada hacia una comprensión temática (el primer tipo de discurso), observamos además la existencia de un discurso representado u objetivado (segundo tipo). El aspecto más característico y difundido de éste es el *discurso directo de los personajes,* tiene un significado temático inmediato y sin embargo no se ubica en el mismo plano del discurso del autor, sino en una cierta distancia o perspectiva con respecto a él; no sólo se entiende desde el punto de vista de su objeto, sino que él mismo es objeto de una orientación en tanto que palabra característica, típica, de colorido.

Cuando en el contexto del autor existe el discurso directo, supongamos, de un personaje, nos enfrentamos a dos centros discursivos y a dos unidades del discurso dentro de los límites de uno solo: unidad del enunciado del autor y unidad del enunciado del personaje. Ésta no es independiente, se subordina a la primera y está incluida en ella como uno de sus momentos. La elaboración estilística de ambos enunciados es diferente, la palabra del personaje se presenta precisamente como palabra ajena, como discurso de una persona definida en cuanto a su carácter o tipo, es decir, se elabora como objeto de la intención del autor y no desde el punto de vista de su propia orientación temática. Por el contrario, la palabra del autor se elabora estilísticameme según la orientación de su significado objetual directo, debe adecuarse a su objeto (cognoscitivo, poético u otro), debe ser expresiva, fuerte, significativa, elegante, etc., y desde el punto de vista de su tarea temática directa debe significar, expresar, comunicar, representar algo. Su elaboración estilística está orientada hacia una comprensión puramente objetiva. En el caso de que la palabra del autor se presente de modo que se perciba su caracterización o tipicidad en relación con una persona determinada, con una cierta posición so-

cial, con una manera artística especial, estamos frente a una estilización, ya sea ésta una estilización literaria habitual, ya un discurso oral *(skaz)* estilizado. Más adelante hablaremos de este tercer tipo de discurso.

La palabra directa, orientada hacia su objeto, se conoce tan sólo a sí misma como al objeto al cual trata de adecuarse al máximo. Si además imita a alguien o aprende de alguien esto no cambia absolutamente nada, se trata de los andamios que no forman parte del todo arquitectónico a pesar de ser necesarios y tomados en cuenta por el constructor. El momento de imitación de la palabra ajena y la presencia de toda clase de influencias de discursos ajenos, que son obvios para un historiador de literatura y para cualquier lector competente, no constituyen el propósito del mismo discurso. Y si forman parte de este propósito, es decir, si en la palabra misma existe un indicio intencional de la palabra ajena, nos enfrentamos al tercer tipo de discurso.

La elaboración estilística de la palabra objetual, es decir, del discurso del personaje, se subordina en última y suprema instancia a los propósitos del contexto del autor cuyo momento objetivado representa. De allí surge una serie de problemas estilísticos relacionados con la introducción y la inclusión orgánica del discurso directo del personaje en el contexto del autor.

La última instancia del sentido y, por consiguiente, la última instancia estilística aparecen en las palabras directas del autor.

La última instancia del sentido que requiere una comprensión puramente temática está presente, por supuesto, en cualquier obra literaria, pero no siempre está expresada a través de la palabra directa del autor. Esta última puede estar del todo ausente, siendo sustituida estructuralmente por la palabra del narrador, que en el drama no tiene ningún equivalente estructural. En tales casos, todo el material verbal se remite al segundo o tercer tipos de discurso. El drama casi siempre se estructura con base en la presentación de dis-

cursos objetivados. En los *Povesti Belkina* [Relatos de Belkin] de Pushkin, por ejemplo, la narración (el discurso de Belkin) se estructura como un discurso de tercer tipo; los discursos de los personajes se refieren, desde luego, al segundo tipo. La ausencia de una palabra directa, orientada temáticamente, es un fenómeno muy común. La última instancia del sentido —la intención del autor— no se realiza en su palabra directa sino mediante las palabras ajenas, creadas y distribuidas de una manera determinada.

El grado de objetivación de la palabra representada del personaje puede ser diverso, hasta comparar las palabras del príncipe Andrés, en Tolstoi, con las de los personajes de Gógol, por ejemplo, con las de Akaki Akákievich. En la medida en que se refuerza la intencionalidad temática inmediata de las palabras del personaje y en que disminuye respectivamente su objetivación, la relación entre el discurso del autor y el del personaje comienza a aproximarse a la que se establece entre dos réplicas del diálogo. La perspectiva entre ellos se debilita y como resultado pueden aparecer en un mismo nivel. Desde luego, esto se manifiesta apenas como tendencia, como orientación hacia el límite que jamás se alcanza.

En un artículo científico, respecto a un problema determinado, en donde aparecen opiniones de diferentes autores, ya para ser refutadas, ya, por el contrario, para ser confirmadas y completadas, nos enfrentamos al caso de una correlación dialógica entre palabras directamente significantes dentro de un contexto. Asentimiento-desacuerdo, afirmación-complemento, pregunta-respuesta, etc., son relaciones netamente dialógicas, establecidas, desde luego, no entre palabras, oraciones u otros elementos de un solo enunciado, sino entre enunciados enteros. En un diálogo dramático o en uno dramatizado, introducido en el contexto del autor, estas relaciones vinculan a los enunciados temáticos y, por lo mismo, aparecen como objeto. No se trata de un enfren-

tamiento, en última instancia, del sentido, sino de un impacto objetivado (argumental) entre dos posiciones representadas, subordinadas plenamente a la última y suprema instancia que es el autor. En este caso, el contexto monológico no se fragmenta ni se debilita.

La debilidad o destrucción de un contexto monológico tiene lugar sólo en el caso de que se enfrenten dos enunciados dirigidos, equitativa y directamente, hacia un mismo objeto. Dos discursos dirigidos hacia un mismo objeto, dentro de los límites de un contexto, no pueden ponerse juntos sin entrecruzarse dialógicamente, no importa si se reafirman recíprocamente, se complementan o, por el contrario, se contradicen o se encuentran en una relación dialógica de algún otro tipo (por ejemplo, relación pregunta-respuesta). Dos discursos equitativos con un mismo tema, en el caso de confrontarse, deben emprender inevitablemente una reorientación mutua. Dos sentidos encarnados no pueden estar uno al lado del otro como dos cosas; han de confrontarse internamente, es decir, han de entablar una relación semántica.

Una palabra de significado completo, directa e inmediata, está dirigida a su objeto y representa la última instancia del sentido en los límites de un contexto dado. La palabra objetivada también está dirigida únicamente hacia su objeto, pero al mismo tiempo aparece como objeto de una orientación ajena: la del autor. Esta orientación no penetra en el interior de la palabra objetivada sino que la toma como un todo y, sin cambiar su sentido ni tono, la somete a sus propósitos, no le confiere otro sentido objetual. La palabra que llega a ser objeto parece no estar enterada de ello, igual que un hombre que cumple con su trabajo sin percatarse de que lo están observando; la palabra objetivada suena como si fuera palabra univocal directa. Tanto en los discursos de primer tipo como en los de segundo tipo sólo existe, efectivamente, una voz. Son discursos *univocales.*

Pero el autor puede aprovechar la palabra ajena para sus fines, de tal modo que confiera una nueva orientación semántica a una palabra que ya posee orientación propia y la conserva. De esta manera, una palabra semejante debe percibirse intencionadamente como ajena. En una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces. Así os el discurso de la parodia, de la estilización, del relato oral *(skaz)* estilizado. Pasemos, pues, a la caracterización del tercer tipo de discurso.

La estilización presupone la existencia de un estilo, es decir, reconoce que el conjunto de procedimientos estilísticos que ella reproduce en algún momento tuvo un significado directo e inmediato, expresó la última instancia del sentido. Sólo el discurso de primer tipo puede ser objeto de una estilización. Una concepción temática ajena obliga a servir a sus propósitos, o sea, a sus nuevos fines. Un estilizador aprovecha la palabra ajena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que expresión de un peculiar punto de vista. Por eso una cierta sombra de objetivación cae sobre éste, a consecuencia de lo cual se vuelve convencional. El discurso objetual de un personaje nunca es convencional, éste siempre habla seriamente. La actitud del autor no penetra en el interior de su discurso, el autor lo observa desde el exterior.

La palabra convencional siempre es bivocal. Sólo aquello que alguna vez no fue convencional puede llegar a serlo. Este significado inicial, directo y no convencional, ahora sirve a otros propósitos que se posesionan de la palabra y la hacen convencional. Es lo que distingue la estilización de la imitación. La imitación no convierte en convencional a la forma porque toma en serio lo imitado, se apropia de él, asimilando inmediatamente la palabra ajena. En este caso tiene lugar una completa fusión de las voces, y si logramos percibir otra voz

esto no forma parte, en absoluto, del propósito del imitador.

A pesar de que de esta manera entre estilización e imitación se traza una ostensible frontera del sentido, entre ellas existen, históricamente, matizaciones sumamente finas y a veces imperceptibles. En la medida en que la seriedad de un estilo se debilita en manos de epígonos, sus procedimientos se vuelven cada vez más convencionales y la imitación se transforma en una semiestilización. Por otra parte, también la estilización puede convertirse en imitación si el entusiasmo del estilizador destruye la distancia y debilita la deliberada palpabilidad del estilo reproducido, en tanto que *estilo ajeno.* Porque fue precisamente la distancia la que había creado el convencionalismo.

El relato del narrador es análogo a la estilización en tanto que sustitución estructural de la palabra del autor, y puede ser desarrollado en forma de un discurso literario (Belkin, narradores-cronistas en Dostoievski) o en forma de relato oral, el *skaz* en el sentido propio de la palabra. También en este caso el estilo verbal ajeno se aprovecha por el autor como un punto de vista, como posición necesaria para llevar a cabo el relato, pero la sombra de objetivación que recae sobre la palabra del narrador es en este caso mucho más espesa que en la estilización, y el convencionalismo resulta mucho más débil. Por supuesto, el grado de objetivación o de convencionalismo puede ser muy variado, pero la palabra del narrador jamás puede ser plenamente objetivada, incluso cuando el narrador viene a ser uno de los personajes y sólo se encarga de una parte del relato. Al autor no sólo le importa la manera individual y típica de pensar, vivenciar y hablar, sino ante todo la manera de ver y de representar: ésta es su función directa como narrador on sustitución a la del autor. Por eso la actitud de éste, igual que en la estilización, penetra en el interior de la palabra del narrador volviéndolo más o monos convencional. El autor no nos muestra su discurso (como el

discurso objetivado del personaje), sino que lo utiliza para sus fines desde el interior, obligándonos a percibir claramente la distancia entre sí mismo y esta palabra ajena.

El elemento del relato oral, o sea, de la orientación hacia el habla, caracteriza necesariamente todo relato. El narrador, a pesar de que esté escribiendo su relato y trate de darle una cierta elaboración literaria, no es siempre un literato profesional y no posee un estilo determinado, sino una manera de relatar, social e individualmente determinada, tendiente al relato oral. En el caso de poseer un determinado estilo literario, que se reproduce por el autor en la persona del narrador, aparece la estilización y no el relato (la estilización, por su parte, puede ser introducida y motivada de la manera más variada).

Tanto el relato como el relato oral puro *(skaz)* pueden perder todo su carácter convencional y convertirse en la palabra directa del autor que expresa su concepción de esa manera. El relato oral *(skaz)* de Turguenev casi siempre es así. Al introducir al narrador, Turguenev no estiliza en absoluto una manera de narrar *ajena,* social o individual. Por ejemplo, la narración en *Andrei Kólosov* presenta el relato de un literato del círculo de Turguenev que este mismo, hablando de las cosas más serias de su vida, narrará de una manera semejante. En este caso no existe la orientación hacia el tono oral socialmente ajeno, hacia la manera socialmente ajena de ver y transmitir lo visto, tampoco la orientación hacia una manera individualmente caracterizada. El relato de Turguenev tiene una significación plena y en él se percibe sólo una voz que expresa la concepción del autor de un modo inmediato. Aquí nos enfrentamos a un simple procedimiento de composición. La misma característica tiene el relato *Pervaia liubov* [El primer amor], presentado por el narrador en forma escrita.[2]

[2] B. M. Eijenbaum anotó muy justamente, aunque desde otro punto de vista, la misma particularidad de la novela corta de Tur-

No puede decirse lo mismo a propósito del narrador Belkin: éste le importa a Pushkin en tanto que voz ajena, primero que nada como un hombre socialmente determinado, con un nivel espiritual correspondiente y con una visión propia del mundo y, después, como imagen individual característica. Por consiguiente, en este caso se lleva a cabo una refracción de la concepción del autor en la palabra del narrador; aquí la palabra es bivocal.

El problema del relato oral fue introducido por primera vez por B. M. Eijenbaum.[3] Él percibe el relato oral exclusivamente como una *orientación hacia la forma oral de narración,* orientación hacia el habla con las particularidades lingüísticas que le corresponden (entonación oral, léxico respectivo, etc.). No toma absolutamente en cuenta el hecho de que en la mayoría de los casos se trata, ante todo, de una orientación hacia el *discurso ajeno* y, sólo después, y como consecuencia, hacia el habla.

Para estudiar el problema histórico-literario del *skaz,* la comprensión de este fenómeno quo proponemos nos parece mucho más sustancial. Nos parece que, en la mayoría de los casos, el relato oral se introduce precisamente para representar una *voz ajena,* socialmente determinada, que aporta una serie de puntos de vista y valoraciones que el autor está buscando. Se introduce propiamente el narrador que no es literato y que las más de las veces pertenece a los estratos socia-

guenev: "Está muy difundida la introducción motivada del narrador. Sin embargo, esta forma tiene a menudo un carácter absolutamente convencional (como en Maupassant o en Turguenev), atestiguando tan sólo la existencia de la misma tradición del narrador como personaje especial de la novela corta. En estos casos el narrador sigue siendo el mismo autor, y la motivación juega el papel de una simple introducción" (B. M. Eijenbaum, *Literatura,* Leningrado, Priboi, p. 217, en ruso).

[3] Por primera vez en el artículo "Cómo está hecho *El capote*" (compilación, *Poética,* 1919). Después, particularmente en el artículo "Leskov y la prosa contemporánea" (en el libro *Literatura,* pp. 210 y ss). (Ambos en ruso.)

les bajos, al pueblo (que es lo que le importa al autor), aportando su habla.

No en cualquier época es posible una palabra directa del autor, no toda época posee un estilo, puesto que el estilo presupone la existencia de puntos de vista y valoraciones autoritarias e ideológicamente establecidas. En tales casos sólo queda el camino de la estilización o la búsqueda de las formas extraliterarias de la narración que posean una manera determinada de ver y representar el mundo. Cuando no existe una forma adecuada para una expresión inmediata de las ideas del autor, es necesario echar mano de la retracción de estas ideas en la palabra ajena. En ocasiones, los mismos propósitos artísticos son de tal índole que solamente pueden ser realizados mediante la palabra bivocal (como veremos más adelante, éste sería el caso de Dostoievski).

Nos parece que Leskov recurrió al narrador para poder introducir un discurso y una visión del mundo socialmente ajenas y, ya de una manera secundaria, para utilizar el relato oral (puesto que le interesaba la palabra del pueblo). Por el contrario, Turguenev buscaba en el narrador, precisamente, una forma oral de narración, pero para transmitir *directamente* sus concepciones. En efecto, lo caracteriza la orientación hacia el habla y no hacia la palabra ajena. Turguenev no gustaba ni sabía refractar sus pensamientos en la palabra ajena. Manejaba mal la palabra bivocal (por ejemplo, en los pasajes satíricos y paródicos de *Dym* [El humo]), por eso escogía un narrador de su mismo nivel social. Un narrador semejante, inevitablemente debía hablar un lenguaje literario sin poder sostener hasta el final el relato oral. A Turguenev sólo le importaba animar su lenguaje literario con matices hablados.

Éste no es el lugar para comprobar todas las aseveraciones histórico-literarias que hemos planteado. No importa que queden a nivel de suposiciones. Pero insistimos en una cosa: es absolutamente necesaria una

diferenciación estricta entre la orientación hacia la palabra ajena y la orientación hacia el habla en el relato oral representado. El hecho de ver en éste tan sólo el habla significa no ver lo más importante; es más, toda una serie de fenómenos de entonación, sintaxis y otros de índole lingüística se explican en el relato oral (con orientación hacia la palabra ajena), precisamente gracias a su carácter bivocal, por el cruce de dos voces y dos acentos. Nos hemos de convencer de ello al analizar el relato de Dostoievski. En Turguenev, por ejemplo, no existen fenómenos semejantes, aunque sus narradores tengan una tendencia hacia el habla más marcada que los de Dostoievski.

El *Icherzählung* (narración en primera persona) es la forma análoga al relato del narrador: a veces la determina la orientación hacia la palabra ajena, a veces (como la narración en Turguenev) puede acercarse para posteriormente fundirse con la palabra directa del autor, es decir, para trabajar en el registro del discurso univocal de primer tipo.

Hay que tener en cuenta que las formas composicionales en sí mismas todavía no resuelven el problema del tipo de la palabra. Las definiciones como *Icherzählung*, relato del narrador, relato del autor, etc., son definiciones del tipo de composición. Es cierto que estas formas de composición tienden a un tipo determinado de discursos, pero no se relacionan forzosamente con éste.

Todos los fenómenos del tercer tipo de discurso analizados hasta ahora: estilización, relato oral, *Icherzählung*, se caracterizan por un rasgo común gracias al cual constituyen una variante específica (primera) del tercer tipo de discurso. La concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones. La estilización representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos, tan sólo volviéndolos convencionales. Igualmente, el relato del narrador, al refractar en sí la concepción del autor,

no se desvía de su propio camino directo y se mantiene en tonos y entonaciones que realmente le son propios. Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra, sino que la sigue en su misma dirección y tan sólo la hace convencional.

En la parodia la situación es distinta. Al igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena, pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces como puede suceder en la estilización o en el relato del narrador (por ejemplo, en Turguenev); en la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada. Los propósitos del autor, por su parte, deben ser más individualizados y completos. El estilo ajeno puede ser parodiado en diferentes sentidos y aportar acentos nuevos, mientras que sólo puede ser estilizado en una sola dirección, que es la de su propio propósito.

El discurso de la parodia puede ser muy variado. Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; luego, la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan sólo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena. Además, el mismo discurso paródico puede ser utilizado de diferentes maneras por el autor; la parodia puede ser el fin en sí misma (por ejemplo, la parodia literaria como género), pero también puede servir al

logro de otros propósitos positivos (por ejemplo, el estilo paródico, en Ariosto y en Pushkin). Sin embargo, a pesar de todas las variaciones posibles de la palabra paródica, la relación entre el propósito dol autor y la finalidad ajena sigue siendo la misma: estos propósitos están orientados do un modo distinto, a diferencia de las finalidades unidireccionales de la estilización, del relato del narrador y de formas análogas.

Por eso es sumamente importante distinguir entre la palabra paródica y el relato oral *(skaz)* simple. La lucha de dos voces en un relato oral paródico origina fenómenos lingüísticos específicos que hemos mencionado anteriormente. La subestimación de la orientación hacia la palabra ajena en el *skaz* y, por consiguiente, de su bivocalismo, lleva a la incomprensión de las complejas interrelaciones que pueden entablar las voces dentro de los límites del discurso del *skaz* al adquirir orientaciones múltiples. En la mayoría de los casos, el relato oral actual se caracteriza por un leve matiz de parodia. En los relatos de Dostoievski, como lo vamos a ver, siempre están presentes elementos de parodia especiales.

Al discurso de la parodia le es análoga toda utilización irónica y en general ambivalente de la palabra ajena, porque también en estos casos la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles. En el discurso cotidiano esta utilización de la palabra ajena es muy corriente, sobre todo en el diálogo, donde un interlocutor muy frecuentemente repite al pie de la letra las afirmaciones del otro, aportándolo una nueva valoración y acentuándola, a su manera, con duda, indignación, ironía, burla, mofa, etcétera.

Leo Spitzer dice lo siguiente en su libro acerca de la lengua italiana hablada:

> Cuando reproducimos en nuestro discurso un fragmento del enunciado de nuestro interlocutor, a fuerza del cambio mismo de los hablantes, inevitablemente tiene lugar

un cambio de tono, *las palabras del "otro" siempre suenan en nuestros labios como algo ajeno a nosotros, a menudo con una entonación burlona, exagerada, con mofa*... Aquí me gustaría subrayar la repetición, burlona u ostensiblemente irónica, del verbo de la oración interrogativa del interlocutor en la respuesta consiguiente. De este modo se puede observar que a menudo se recurre no sólo a una construcción gramatical correcta, sino también a las construcciones audaces, a veces totalmente imposibles, para repetir de alguna manera un fragmento del discurso de nuestro interlocutor y para darle un matiz irónico.[4]

Las palabras ajenas introducidas en nuestro discurso ineludiblemente se revisten de una nueva comprensión, que es la nuestra, y de una nueva valoración, es decir, se vuelven bivocales. La interrelación de estas dos voces puede ser muy diversa. Ya una repetición de una aseveración ajena en forma de pregunta lleva a la colisión de dos interpretaciones en un mismo discurso: nosotros no sólo preguntamos sino que también problematizamos la aseveración ajena. Nuestro discurso cotidiano práctico está lleno de palabras ajenas: con algunas fundimos completamente nuestras voces olvidando su procedencia, mediante otras reafirmamos nuestras propias palabras reconociendo su prestigio para nosotros y, finalmente, a otras las llenamos de nuestras propias orientaciones ajenas u hostiles a ellas.

Pasemos a la última variante del tercer tipo de discurso. Tanto en la estilización como en la parodia, es decir, en las variantes anteriores del tercer tipo de discurso, el autor utiliza las palabras ajenas para expresar sus concepciones propias. En la tercera variante la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella. Aquí la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva sino que actúa, influye o de alguna manera determi-

[4] Leo Spitzer, *Italienische Umgangassprache,* Leipzig, 1922, pp. 175-176.

na la palabra del autor permaneciendo fuera de ella. Así es la palabra en una polémica oculta y en la mayor parte de las réplicas del diálogo.

En la polémica oculta la palabra del autor está orientada hacia su objeto como cualquier otra palabra, pero cada aserción acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite, aparte de su significado temático, acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema, en contra de una aserción ajena acerca de un mismo objeto. La palabra orientada hacia su objeto choca en el mismo objeto con la palabra ajena, ésta no se reproduce sino que apenas se sobreentiende; si no hubiese existido esta reacción a la palabra ajena sobreentendida, toda la estructura del discurso habría sido muy diferente. En la estilización, el modelo real reproducido —el estilo ajeno— también permanece fuera del contexto del autor y se implica. También en la parodia la palabra parodiada, real y determinada, tan sólo se sobreentienden. Pero en este caso (en la estilización) la palabra del autor o quiere aparecer como palabra ajena o hace pasar dicha palabra como la suya. En todo caso, trabaja directamente con la palabra mencionada, y el modelo implicado (la palabra ajena real) tan sólo ofrece material y es documento que confirma el hecho de que el autor, efectivamente, reproduce una palabra ajena determinada. Por su parte, en la polémica oculta la palabra ajena es rechazada y este rechazo determina la palabra del autor en la misma medida en que lo hace el mismo tema, lo cual cambia radicalmente la semántica de la palabra: junto con el significado objetual aparece otro significado orientado hacia la palabra ajena. No se puede comprender plena y sustancialmente un discurso semejante si se toma en cuenta únicamente su significado objetual directo. La matización polémica del discurso aparece también en otros indicios puramente lingüísticos, en la entonación y en la construcción sintáctica, etcétera.

A veces resulta difícil trazar una frontera clara entre

la polémica implícita y la explícita y descubierta. Aquí las diferencias de sentido son muy importantes. La polémica explícita va dirigida simplemente hacia la palabra ajena y refutada como hacia su objeto; en cambio, en la implícita hay una orientación hacia el objeto normal que se nombra, se representa y se expresa, y tan sólo se ataca indirectamente a la palabra ajena, al parecer chocando con ella en el objeto mismo. Gracias a ello, ésta empieza a influir sobre la del autor desde el interior. Por eso también el discurso polémico implícito es bivocal, aunque con una interrelación de voces muy especial. Aquí el pensamiento ajeno no penetra personalmente en el discurso, sino que apenas se refleja en él, determinando su tono y significado. La palabra percibe intensamente a su lado a la palabra ajena que habla sobre un mismo objeto, y esta sensación determina su estructura.

La palabra polemizada internamente —que toma en cuenta a la ajena y hostil— está sumamente difundida en el habla cotidiana práctica así como en el discurso literario, y tiene una enorme importancia como organizadora de estilo. El habla cotidiana práctica trata del discurso colmado de ataques indirectos al otro, de comentarios maliciosos, etc.; a ella pertenece también todo discurso humilde, tortuoso, que de antemano se niega a sí mismo, con miles de reservas, concesiones, subterfugios, etc. Un discurso semejante parece subestimarse en presencia o en presentimiento de la palabra ajena, de la respuesta, de la objeción. La manera individual en que un hombre acostumbra estructurar su discurso se determina en gran medida por su propia percepción de la palabra ajena y por sus modos de reaccionar a ella.

En el discurso literario, la importancia de una polémica implícita es enorme. En realidad, en todo estilo hay un elemento de polémica interna, la diferencia consiste solamente en el grado y en el carácter que pueda tener. Toda palabra literaria percibe, con mayor o me-

nor agudeza, a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc. Además, el discurso literario percibe a su lado otro discurso literario, otro estilo. El elemento de la llamada reacción a un estilo literario anterior existente en todo estilo nuevo representa una polémica interna semejante, una suerte de antiestilización del estilo ajeno que a menudo se conjuga con su parodia. La importancia de la polémica interna como formadora de estilo es grande, sobre todo en las autobiografías y en las formas del *Icherzählung* de carácter confesional. Basta con mencionar las *Confesiones* de Rousseau.

La réplica a cualquier diálogo importante y profundo es análoga a la polémica oculta, cada una de sus palabras dirigida hacia su objeto reacciona al mismo tiempo a la palabra ajena, contestándola y anticipándola; el momento de respuesta y anticipación penetra profundamente en el interior de la palabra dialógicamente intensa, y ésta parece absorber las réplicas ajenas transformándolas inmediatamente. La semántica de la palabra del diálogo es muy especial. (Los cambios más sutiles de sentido, que tienen lugar en un dialogismo intenso, desgraciadamente no han sido estudiados hasta ahora.) El hecho de tomar en cuenta la palabra opuesta *(Gegenrede)* produce transformaciones específicas en la estructura de la palabra del diálogo, dándole un carácter de acontecimiento e iluminando el mismo objeto del discurso de una manera nueva, descubriéndole nuevos aspectos inaccesibles a la palabra monológica.

El fenómeno del dialogismo oculto, que no coincide con la polémica oculta, es sobre todo significativo e importante para nuestros propósitos subsiguientes. Imaginémonos un diálogo de dos en el que las réplicas del segundo interlocutor se omiten de tal manera que el sentido general no se altera. El segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina por completo el dis-

curso del primer interlocutor. A pesar de que sólo habla una persona sentimos que se trata de una conversación, y una conversación muy enérgica, puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, señalando fuera de sí misma, más allá de sus confines, hacia la palabra ajena no pronunciada. Más adelante veremos que en Dostoievski este diálogo oculto ocupa un lugar muy importante y está elaborado con mucha profundidad y sutileza.

La tercera variante que acabamos de analizar se distingue ostensiblemente, como lo hemos visto, de las dos anteriores. Esta última puede llamarse *activa*, para diferenciarla de las *pasivas* anteriormente examinadas; en efecto, en la estilización, en la narración y en la parodia la palabra ajena es absolutamente pasiva en manos del autor que la opera. Éste parece tomar la palabra ajena, indefensa e inerme, confiriéndole un nuevo sentido, obligándola a servir a sus nuevos propósitos. En la polémica oculta y en el diálogo, por el contrario, la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor haciéndolo cambiar bajo su sugestión.

No obstante, en todos los fenómenos de la segunda variante del tercer tipo de discurso es posible el incremento de la actividad de la palabra ajena. Cuando la parodia percibe una resistencia significativa, una cierta fuerza y profundidad de la palabra ajena parodiada, ella misma se complementa con los tonos de la polémica oculta, suena de otra manera. La palabra parodiada aparece más activa resistiendo a la concepción del autor, tiene lugar aquí su dialogización interna. Los mismos fenómenos ocurren cuando la polémica oculta se funde con la narración, y lo mismo sucede en general en todas las manifestaciones del tercer tipo do discurso, siempre y cuando exista una orientación diversificada de los propósitos ajenos con los del autor.

En la medida en que disminuye la objetivación de la palabra ajena, que en cierta medida es propia de todos los discursos del tercer tipo, en los discursos unidirec-

cionales (estilización, narración unidireccional, etc.) tiene lugar la fusión entre la voz del autor y la del otro; la distancia se pierde, la estilización se vuelve estilo y el narrador se convierte en un simple convencionalismo estructural, mientras que en los discursos de orientación diferenciada la disminución de la objetivación y el correspondiente aumento de la actividad de los propósitos de la palabra ajena lleva inevitablemente a una dialogización interna de la palabra. En este discurso ya no existe la predominancia abrumadora del pensamiento del autor sobre el pensamiento ajeno, la palabra pierde su tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta, irresoluble internamente y ambivalente. Este discurso no es solamente bivocal sino también biacentuado, es difícil entonarlo porque una entonación vivamente pronunciada monologiza demasiado a la palabra y no puede ser justa con respecto a la voz ajena que hay en ella.

Esta dialogización interna, relacionada con la disminución de la objetivación en los discursos de orientación múltiple del tercer tipo, no representa de ninguna manera una nueva variante de este tipo de discurso; se trata tan sólo de una tendencia propia de todos los fenómenos que se dan en él (en condiciones de orientación múltiple). Llevada a su límite, esta tendencia conduce a la desintegración de la palabra bivocal en dos discursos, en dos voces totalmente aisladas e independientes. Otra tendencia, propia de los discursos con una sola orientación, es aquella que, al disminuir la objetivación, conduce, en su límite, a una completa fusión de voces y, por consiguiente, a la palabra univocal del primer tipo de discurso. Todos los fenómenos del tercer tipo de discurso se mueven entre estos dos límites.

Por supuesto, estamos lejos de agotar todas las posibles manifestaciones de la palabra bivocal y, en general, de todas las orientaciones probables con respecto a la palabra ajena que vuelve más compleja la orientación temática habitual del discurso. Es posible crear una cla-

sificación más profunda y sutil, con un mayor número de variaciones y, quizá, tipos. Pero para nuestros propósitos resulta suficiente la clasificación que proponemos.

Ofrecemos su representación gráfica.

La clasificación que aparece a continuación tiene un carácter abstracto. Una palabra concreta puede pertenecer simultáneamente a diversas variantes e incluso a varios tipos de discurso. Además, las interrelaciones con la palabra ajena en un contexto concreto y viviente no tienen un carácter inamovible sino dinámico: la correlación de voces en el discurso puede cambiar bruscamente, la palabra unidireccional puede convertirse en palabra de orientación múltiple, la dialogización interna puede reforzarse o debilitarse, un tipo pasivo puede llegar a ser activo, etcétera.

I. Discurso orientado directamente hacia su objeto en tanto que expresión de la última instancia interpretativa del hablante.

II. Discurso objetivado (discurso de un personaje representado).

1. Con predominancia de rasgos de tipificación social. 2. Con predominancia de rasgos de caracterización individual.	Diferentes grados de objetivación.

III. Discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal)

1. Palabra bivocal de una sola orientación:

a) Estilización; b) relato del narrador; c) discurso no objetivado del personaje, portador parcial de las opiniones del autor; d) *Icherzählung*.	Al disminuir el grado do objetivación, tienden a una fusión de voces, o sea, al primer tipo de discurso.

2. Palabra bivocal de orientación múltiple:

a) Parodia con todos sus matices; b) narración paródica; c) *Icherzählung* paródico; d) discurso de un personaje parodiado; e) cualquier reproducción de la palabra ajena con cambio de acentuación.	Al disminuir la objetivación y al activarse el pensamiento ajeno, se dialogizan internamente y tienden a la desintegración en dos discursos (dos voces) del primer tipo.

3. Subtipo activo (palabra ajena reflejada):

a) Polémica interna oculta; b) autobiografía y confesión con matización polémica; c) todo discurso que toma en cuenta a la palabra ajena; d) réplica del diálogo; e) diálogo oculto.	El discurso ajeno actúa desde el exterior; son posibles las formas más diversas de correlación con la palabra ajena y diferentes grados de su influencia deformadora.

En nuestra opinión, para la comprensión de la prosa literaria tiene una importancia excepcional el plano de análisis del discurso desde el punto de vista de su relación con la palabra ajena. El discurso poético en sentido restringido exige la unificación de todas las palabras, su reducción a un denominador común, mismo que puede ser o palabra del primer tipo de discurso, o bien pertenecer a algunas variantes debilitadas de los demás tipos. Desde luego, también en la poesía son posibles obras que no reduzcan todo su material verbal a un denominador común, pero tales fenómenos en el siglo XIX fueron raros y específicos. Entre ellos se cuenta, por ejemplo, la lírica "prosaica" de Heine, Barbier, en parte la de Nekrásov y de otros (sólo en el siglo XX

tiene lugar una intensa "prosificación" de la lírica). La posibilidad de utilizar, en el plano de una misma obra, palabras de diversos tipos de discurso con una marcada expresividad y sin que haya que buscarles un denominador común es una de las particularidades más importantes de la prosa artística. En ello consiste la profunda diferencia del estilo de la prosa y del estilo de la poesía. Mas en la poesía una serie de problemas importantes no puede ser resuelta sin tomar en cuenta el plano señalado de análisis de la palabra, puesto que en la poesía los diversos tipos de palabras requieren un acabado estilístico diferente.

La estilística actual, que menosprecia este enfoque, es en realidad tan sólo estilística del primer tipo de discurso, es decir, de la palabra directa del autor orientada hacia su objeto; arraigada en la poética del neoclasicismo, hasta el momento no puede deshacerse de las orientaciones y limitaciones específicas de dicha palabra. La poética del neoclasicismo está dirigida hacia la palabra directa, univocal, orientada hacia su objeto, con cierto desplazamiento hacia la palabra convencionalmente estilizada. La palabra semiconvencional o semiestilizada os la que predomina en la poética neoclásica. Incluso ahora la estilística busca esta palabra directa, semiconvencional, que de hecho la identifica con la palabra poética como tal. Para el neoclasicismo existe la palabra de la lengua, la palabra do nadie, la palabra cosificada que forma parte de un vocabulario poético, y esta palabra se traspone inmediatamente del acervo de la lengua poética al contexto monológico del enunciado poético dado. Por eso la estilística que se halla constituida con base en los preceptos del neoclasicismo conoce la vida de la palabra únicamente dentro de un contexto cerrado, subestima los cambios que sufre ésta en su proceso de transición de un enunciado concreto a otro y en el proceso de orientación mutua de estos enunciados y sólo reconoce los cambios que se llevan a cabo en el proceso

de transición de la palabra del sistema de la leagua a un enunciado poético monológico. La vida y la función de la palabra dentro del *estilo* de un enunciado concreto se perciben sobre el fondo de su vida y de sus funciones en la *lengua*. Las relaciones dialógicas internas que establece una palabra en un contexto ajeno, en los labios ajenos, se ignoran. La estilística sigue desarrollándose hasta ahora dentro de este marco.

El romanticismo aportó la palabra directa de sentido pleno sin ningún desliz hacia lo convencional. El romanticismo se caracteriza por la palabra directa del autor, que se expresa con éxtasis y que no se mediatiza con ninguna refracción del entorno verbal ajeno. En la poética romántica tuvieron bastante importancia la segunda y tercera variantes del tercer tipo do discurso,[6] y sin embargo la palabra del primer tipo, el discurso directo con expresividad inmediata llevada hasta sus límites, predominó hasta tal punto quo tampoco pudo huber cambios serios del enfoque. Aquí, la poética del clasicismo casi no ha sido cuestionada. Por lo demás, la estilística actual está lejos de adecuarse siquiera al romanticismo.

La prosa, y sobre todo la novela, es absolutamente inaccesible a esta clase de estilística. Ésta sólo puede ocuparse, con éxito relativo, de pequeñas fracciones de la prosa artística que sean las menos características y significativas de la novela. Para un prosista, el mundo está saturado de palabras ajenas, en medio de las cuales él se orienta, y debe tener un oído muy fino para per-

[6] En relación con el interés por lo "nacional" (no como categoría etnográfica), en el romanticismo adquieren una enorme importancia las formas del discurso oral en tanto que palabra ajena refractante con un grado débil de objetivación. Mientras tanto, para el neoclasicismo el "discurso del pueblo" (en el sentido de la tipificación social o caracterológica) fue la palabra puramente objetual (en los géneros bajos). Entre las palabras del tercer tipo, en el romanticismo tuvo una importancia especial la *Icherzählung* con coloración polémica interna (sobre todo de tipo confesional).

cibir lo específico del discurso del otro. Debe encauzar los enunciados ajenos al plano de su propio discurso, de modo que éste no quede destruido.[6] Un prosista trabaja con base en una gama verbal bastante rica que utiliza con suma maestría.

Nosotros los lectores, al percibir la prosa, nos orientamos con sutileza entre todos los tipos y variantes de discursos analizados aquí. Es más, en la vida también sentimos finamente los múltiples matices en el discurso de la gente que nos rodea, nosotros mismos a la vez trabajamos perfectamente con todos estos recursos de nuestro registro verbal, adivinamos con mucha perspicacia un mínimo cambio en la entonación, la ruptura más leve de las voces en el discurso de otro hombre, que tiene para nosotros una importancia práctica; todos los equívocos, reservas, escapatorias, alusiones y ataques verbales no dejan de ser percibidos por nuestro oído ni tampoco son ajenos a nuestro propio discurso; por lo tanto, resulta aún más extraño que todos estos recursos no hayan encontrado hasta el momento presente una comprensión teórica adecuada ni una debida evaluación.

En forma teórica, nos orientamos tan sólo por las interrelaciones estilísticas de los elementos en los límites de un enunciado cerrado, visto sobre el fondo de categorías lingüísticas abstractas. Sólo estos fenómenos univocales son accesibles a aquella estilística lingüística superficial que en la creación artística, con todo su valor lingüístico, sólo es capaz de registrar las huellas y sedimentos de tareas artísticas, desconocidas por ella, en la periferia verbal de las obras. La vida auténtica de la palabra en prosa no cabe en este marco. Aun para la poesía, éste resulta estrecho.[7]

[6] La mayoría de los géneros en prosa, sobre todo la novela, son constructivos; sus elementos son los *enunciados enteros*, aunque estos onunciados no se encuentren todos en un mismo nivel y estén sometidos a la unidad monológica.

[7] Sobre el tono de la actual estilística basada en la lingüística se

La estilística debe basarse no sólo y no *tanto* en la lingüística como en la *translingüística*, que estudia la palabra no en el sistema de la lengua ni en un "texto" sacado fuera de la comunicación dialógica, sino en la esfera misma de ésta que es la esfera auténtica de la vida de la palabra; la palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica, nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz, su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una generación a otra. De este modo, la palabra no olvida su camino y no puede librarse hasta el final del poder de los contextos concretos de los cuales había formado parte.

Todo miembro de una colectividad hablante se enfrenta a la palabra no en tanto que palabra natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, despoblada de voces ajenas, sino que la recibe por medio de la voz del otro y saturada de esa voz. La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos; su propio pensamiento la encuentra ya poblada. Es por eso que la orientación de la palabra entre palabras, la percepción diversificada de la voz ajena y los diferentes modos de reaccionar a ella quizá aparezcan como los problemas más importantes del estudio translingüístico de cada palabra, incluyendo el discurso literario. Cada corriente, en cada época concreta, posee su propia percepción de la palabra y su propio diapasón de posibilidades verbales. La última instancia de sentido que quiera trasmitir un creador, inmediatamente, en una palabra no refractada

destacan los notables trabajos de V. V. Vinográdov, que con base en un material enorme pone de manifiesto toda la pluralidad de discursos y de estilos de la prosa artística, con toda la complejidad de la posición del autor ("imagen del autor"). Sin embargo, nos parece que V. V. Vinográdov en parte subestima la importancia de las relaciones dialógicas entre los estilos de discurso (puesto que tales relaciones sobrepasan el enfoque lingüístico).

e inconvencional, no puede ser expresada en cualquier situación histórica. Cuando no existe la "última" palabra propia, toda concepción artística, todo pensamiento, sentimiento y vivencia han de refractarse por medio de la palabra ajena, del estilo y manera ajenos con los cuales no puede fundirse directamente sin reservas, sin distancias, sin alteración.[8]

Si una época dispone de un medio de refracción más o menos autorizado y establecido, reinará la palabra convencional en una u otra modalidad, con uno u otro grado de condicionamiento. Si no existe un medio semejante, predominará la palabra bivocal de orientación múltiple, es decir, la palabra paródica con todas sus variantes, o un tipo especial de palabras semiconvencionales, semiirónico (el discurso del neoclasicismo tardío). En tales épocas, y sobre todo en periodos de predominio de la palabra convencional, un discurso directo, sin reservas ni refracciones, aparece como bárbaro, primario y salvaje. Un discurso cultivado es la palabra refractada por el medio autorizado y establecido.

¿Qué palabra predomina en una época dada y en una corriente determinada, qué formas existen para refractar la palabra, qué se utiliza como medio de refracción? Todas estas preguntas tienen una importancia de primer grado para el estudio del discurso artístico. Aquí apenas marcamos estos problemas de una manera provisional y accesoria, sin demostración y sin elaboración, con base en un material concreto. Éste no es el lugar para tratarlos en su esencia.

Volvamos a Dostoievski.

Las obras de Dostoievski antes que nada nos impresionan por una gran variedad y multiplicidad de discursos, y estos tipos y variedades aparecen en su expresión más extrema. Predomina ostensiblemente la palabra bivocal de orientación múltiple, internamente

[8] Recordemos la confesión tan característica de T. Mann citada por nosotros en la p. 247.

dialogizada, así como la palabra ajena reflejada, la polémica oculta, la confesión con matiz polémico, el diálogo oculto, etc. En Dostoievski casi no aparece un discurso sin orientación intensa hacia la palabra ajena. Al mismo tiempo, casi no existen discursos objetivados, porque los discursos de los personajes se plantean de tal modo que carecen de todo carácter objetual. Impresiona además la constante y ostensible alternancia de los tipos más diversos de palabra. Las transiciones bruscas e inesperadas de la parodia a la polémica interna, de la polémica al diálogo oculto, del diálogo oculto a la estilización de tonos pacíficos de hagiografía, de éstos se retorna a la narración paródica y, finalmente, a un diálogo abierto exclusivamente intenso; tal es la agitada superficie verbal de sus obras. Todo ello aparece entretejido por el hilo intencionalmente descolorido del discurso informativo protocolario, cuyo principio y fin es difícil captar. Pero incluso sobre esta palabra protocolaria y seca recaen los brillantes resplandores o las oscuras sombras de los enunciados cercanos, contribuyendo también con un tono particular y ambiguo.

Pero, por supuesto, no se trata únicamente de la pluralidad y del cambio brusco de tipos de palabra ni del predominio entre ellos de discursos bivocales internamente dialogizados. La especificidad de Dostoievski consiste en una particular distribución de estos tipos verbales y de sus variantes entre los principales elementos composicionales de una obra.

¿Cómo y en qué momento de la totalidad verbal se realiza la última instancia significativa del autor? Es muy fácil contestar esta pregunta en el caso de una novela monológica. Cualesquiera que sean los tipos de discursos introducidos por un autor monológico, y cualquiera que sea su distribución composicional, la comprensión y la valoración del autor deben predominar sobre todas las demás y formar un todo compacto no ambiguo. Todo refuerzo de entonaciones ajenas dentro

de uno u otro enunciado, en una u otra parte de la obra, es tan sólo un juego que resuelve el autor para hacer escuchar posteriormente con una mayor energía su propia palabra directa o refractada. Toda discusión de dos voces en una sola, por su predominio, está resuelta con anterioridad, es tan sólo una discusión aparente; todas las interpretaciones del autor con pleno sentido se reunirán tarde o temprano en un centro discursivo y se reducirán a una sola conciencia, y todos los acentos se resumirán en una sola voz.

La tarea artística que Dostoievski se impone es totalmente distinta. No le atemoriza la actualización más extrema de los acentos de orientación múltiple dentro de una palabra bivocal; por el contrario, esta actualización le hace falta precisamente para sus propósitos. La pluralidad de voces no debe desaparecer, sino que ha de triunfar en la novela.

La importancia estilística de la *palabra ajena* en las obras de Dostoievski es fundamental, tiene una vida particularemente intensa en sus novelas; las relaciones estilísticas principales para Dostoievski no son los vínculos entre palabras, en el plano de un enunciado monológico único, sino los nexos dinámicos e intensos entre enunciados, entre centros independientes y equitativos de los discursos no subordinados a la dictadura de la palabra y del sentido de un estilo monológico y un tono único.

La palabra en Dostoievski, la vida de ésta en su obra y sus funciones en la realización de una tarea polifónica se analizarán en relación con aquellas unidades estructurales en las cuales funciona dicha palabra: en la unidad del enunciado monológico propio del personaje, en la unidad de la narración (del narrador o del autor) y, finalmente, en la unidad del diálogo entre personajes. Éste será el orden de nuestro análisis.

La palabra monológica del héroe y la palabra y el discurso narrativo en los relatos de Dostoievski

Dostoievski comenzó por la forma epistolar, que es la *palabra refractada*. En una carta a su hermano escribió lo siguiente, a propósito de *Pobres gentes:*

> Ellos [el público y los críticos. M. B.] están acostumbrados a ver en todo la cara del autor; pero yo no he mostrado la mía. Y ellos no son capaces de adivinar que es Dévushkin quien habla y no yo, y que Dévushkin no puede hablar de otra manera. Dicen que la novela es muy larga, pero en ella no sobra ni una sola palabra.[9]

Los que hablan son Makar Dévushkin y Várinka Dobrosiólova, el autor tan sólo coloca sus palabras; sus concepciones y aspiraciones se refractan en las palabras de los personajes. La forma epistolar aparece aquí como una variante de *Icherzählung*. La palabra aquí es bivocal, y en la mayoría de los casos con una sola orientación. Así es como aparece en tanto que una sustitución estructural de la palabra del autor que en este caso está ausente. Vamos a ver, de la manera más sutil y cauta, cómo la comprensión del autor se refracta en las palabras de los personajes narradores, a pesar de que toda la obra está llena de parodias explícitas e implícitas, de polemismo directo o encubierto (del autor).

Por lo pronto, sólo nos importa el discurso, como enunciado monológico del héroe, de Makar Dévushkin y no el *Icherzählung* del narrador cuya función es desarrollada aquí por aquél (ya que no hay otros narradores aparte de los personajes). La palabra de cualquier narrador, utilizada por el autor para realizar su concepción artística, pertenece por sí misma a algún tipo determinado de enunciado; aparte del tipo de enunciado definido por su función narrativa, ¿cuál es el tipo del enunciado monológico de Dévushkin?

[9] F. M. Dostoievski, *Correspondencia* (en ruso), ed. cit., t. I, p. 86.

En sí misma, la forma epistolar todavía no predetermina el tipo de discurso. En general, esta forma permite amplias posibilidades verbales, pero resulta ser la más favorable para la última variante del tercer tipo de discurso, es decir, para la palabra ajena reflejada. La epístola se caracteriza por una aguda sensación del interlocutor, del destinatario; ésta, al igual que la réplica de un diálogo, va dirigida a un hombre determinado, calcula sus posibles reacciones, cuenta con su posible respuesta, etc. Esta orientación hacia un interlocutor ausente que puede ser más o menos intensiva, en Dostoievski tiene un carácter sumamente marcado.

En su primer trabajo Dostoievski elabora un estilo discursivo que habrá de caracterizar toda su obra, determinado por una intensa anticipación a la respuesta del otro. La importancia de este estilo es enorme en toda su obra posterior: los enunciados confesionales de los personajes más importantes están compenetrados de una intensa actitud hacia la palabra ajena anticipada acerca de estos enunciados, de una reacción ajena al discurso de los personajes acerca de sí mismos. No sólo el tono y el estilo de estos enunciados sino también la estructura interna de sentido de ellos se determinan por la anticipación de la palabra ajena, desde los ofendidos comentarios de Goliadkin hasta los subterfugios éticos y metafísicos de Iván Karamázov. En *Pobres gentes* empieza a elaborarse la variante "humillada" de este estilo: la palabra subvaluada, con una tímida y avergonzada orientación hacia el otro y con un reto medio apagado.

Esta orientación hacia el otro se manifiesta ante todo en la lentitud y en las reservas que interrumpen en todo momento el discurso:

> Yo vivo en la cocina, o, mejor dicho... ya se lo figurará usted: contiguo a la cocina hay un cuarto (debo decirle a usted que la tal cocina está muy limpia y muy clara y apañadita), un cuartito muy chico, un rinconcito muy dis-

creto... o, mejor dicho, que lo será; la cocina es grande y tiene tres ventanas, y paralelo al tabique me han colocado un biombo, de modo que resulta así un cuartito, un número *supernumerario*, como suele decirse. Todo muy espacioso y cómodo, y tengo hasta una ventana, y lo principal, que.... como le digo, todo está muy bien y confortable. Éste es mi rinconcito. Pero no vaya usted a imaginarse, hija mía, que yo lo diga con segunda intención, porque, al fin y al cabo, ¡esto no es más que una cocina! Es decir, hablando con exactitud, yo vivo en la misma cocina, sólo que con un biombo por medio, pero esto no significa nada. ¡Yo me encuentro aquí muy contento y a gusto, en completa modestia y placidez!

He colocado en este rinconcito mi cama, una mesa, una cómoda, dos sillas, sí, señor, un par nada menos, y he colgado de la pared una imagen piadosa. Cierto que hay habitaciones mejores, y hasta mucho mejores, pero lo importante en este mundo es la comodidad; sólo por eso vivo yo aquí, porque me encuentro así más cómodo..., no vaya a pensar que lo hago por otra razón (t. I, p. 107).

Casi después de cada palabra, Dévushkin mira de reojo a su interlocutor ausente, le da miedo que piensen que se está quejando, trata de destruir desde antes la impresión que produciría la noticia de que vive en la cocina, no quiere afligir a su interlocutora, etc. La repetición de las palabras se produce por el deseo de reforzar su acento o por darle un nuevo matiz en vista de una posible reacción del interlocutor.

En el fragmento citado, la palabra, reflejada es el posible discurso del destinatario, que en este caso es Várinka Dobrosiólova. En la mayoría de las veces el discurso de Makar Dévushkin acerca de sí mismo se determina, sin embargo, por la palabra reflejada de un "hombre ajeno". He aquí cómo define a este hombre:

[...] ¿Por qué ha de empeñarse en irse a vivir entre gente extraña? [le pregunta a Várinka Dobrosiólova] ¿Sabe usted lo que quiere decir eso de gente extraña?... ¿No?

> Pues pregúntemelo usted a mí, que yo..., yo conozco muy bien a los extraños, y puedo decirle a usted cómo son. Yo los conozco, hijita; los conozco de sobra. He comido su pan. Todo ser ajeno es malo, Várinka; sí, muy malo; tan malo, que el corazoncito que uno tiene no puede contenerse; hasta tal punto el prójimo sabe martirizarlo a uno con reproches y reconvenciones y miradas de enojo (t. I, p. 150).

En la concepción de Dostoievski, un hombre pobre, pero con amor propio, como lo es Makar Dévushkin, siente permanentemente en su persona las "malas miradas" del otro hombre, miradas de reproche o —lo que quizá sea peor para él— de burla (para los personajes más orgullosos, la peor mirada ajena es la de compasión). El discurso de Dévushkin se vuelve hacia sí precisamente bajo esta mirada. Dévushkin, al igual que el "hombre del subsuelo", suele escuchar eternamente las palabras ajenas acerca de su persona: "El pobre es susceptible; ve el mundo de otro modo, mira a cada transeúnte de soslayo, con recelo, y coge al vuelo la menor palabra... ¿Si estarán hablando de él?" (t. I, p. 160)

Este tomar en cuenta la palabra socialmente ajena determina no solamente el estilo y el tono del discurso de Makar Dévushkin, sino también su manera de pensar y de sentir, de ver y de comprenderse a sí mismo y al mundo que lo rodea. Entre los elementos más superficiales de las modalidades del discurso, entre la forma de autoexpresión y los últimos fundamentos de la visión del mundo siempre existe un vínculo profundo y orgánico en el universo de Dostoievski. El hombre en tanto hombre es víctima de su discurso. Mientras tanto, la misma orientación del hombre con respecto a la palabra y a la conciencia ajena es en realidad el tema principal de todas las obras de Dostoievski. La actitud del héroe hacia sí mismo está indisolublemente relacionada con su actitud hacia el otro, y con la actitud de este último hacia el héroe. La conciencia propia cons-

tantemente se percibe sobre el fondo de la conciencia del otro con respecto a uno, el "yo-para-mí" aparece sobre el fondo del "yo-para-otro". Por eso la palabra del héroe acerca de sí mismo se construye bajo la incesante influencia de la palabra del otro acerca de él.

Este tema se desarrolla en diversas obras en forma diferente, con contenido variado y en distinto nivel espiritual. En *Pobres gentes*, la autoconciencia de un hombre pobre se manifiesta sobre el fondo de una conciencia socialmente ajena. La afirmación propia suena como una incesante polémica oculta o como un diálogo oculto con otro, cuyo tema es el protagonista mismo. En sus primeras obras, Dostoievski todavía le da una expresión relativamente sencilla e inmediata; el diálogo aún no penetra al interior de los mismos átomos del pensamiento y de la vivencia, el mundo de los personajes es todavía pequeño y ellos mismos aún no son ideólogos. La misma posición social humilde hace que esta orientación interna y la polémica sean directas y claras, sin aquellos subterfugios interiores más complejos y agrandados hasta convertirse en aquellas construcciones ideológicas enteras que aparecerán posteriormente en la obra de Dostoievski. Pero el profundo dialogismo y polemismo de la autoconciencia y la autoafirmación se revelan con plena claridad ya desde las primeras obras.

> ¿Cuál es la gran virtud cívica? Respecto a esta pregunta, expresábase hará dos días no más Yevstafii Ivánovich, en conversación particular, en los siguientes términos. Decía: "La mayor virtud cívica es... la de procurarse dinero". Hablaba naturalmente en broma (me consta que lo decía por chanza); pero la moraleja de la frase (lo que propiamente quería él decir) era que no debe uno serle gravoso a nadie. Pero ¡yo a nadie se lo he sido! Yo me he ganado siempre mi pedazo de pan, de pan a veces duro y seco, pero que es mi pan, adquirido honrada y legalmente con mi trabajo.
>
> Pero, después de todo, ¡qué hemos de hacerle! No es

me oculta que no hago nada extraordinariamente grande cuando me siento a mi mesa en la oficina y me pongo a copiar minutas. Y, sin embargo, estoy ufano de ello: trabajo, hago algo útil, y lo hago mediante la labor de mis manos. Y, además, ¿es que hay algo de malo en el hecho de que yo no haga más que copiar? ¿Se trata, por ventura, de algún pecado? "¡Bah! ¡No es más que un amanuense!" Pero vamos a ver: ¿qué tiene eso de deshonroso? [...] Así que yo sé muy bien que soy necesario, mejor dicho, imprescindible, y que sería insensato enojarse por murmuraciones ociosas. Yo me comparo con un ratoncillo, si usted cree que tengo con él alguna semejanza. Pero este ratoncillo es necesario; sin este ratoncillo no se puede salir adelante, este ratoncillo es un elemento con el cual se ha de contar, y a este ratoncillo, por último, le han prometido incluso una gratificación... ¡Ya ve usted qué idiota soy!

Pero ya he hablado de sobra acerca de eso. No quería decirle a usted nada; pero ahora ya... se presentó ocasión de ello, y, además, sus palabras me punzaron. ¡Gusta mucho siempre de ver que le hacen a uno algo de justicia! (t. I, p. 140)

La autoconciencia de Makar Dévushkin se manifiesta de una manera aún más clara cuando se reconoce en *El capote* de Gógol; percibe esta obra como palabra ajena sobre su persona y la trata de destruir polémicamente como algo que no lo caracteriza.

Pero analicemos más determinadamente la estructura de este discurso con orientación hacia el otro.

Ya en el primer fragmento citado —cuando Dévushkin "mira de reojo" a Várinka Dobrosiólova y le platica acerca de su nueva habitación— constatamos la presencia de particulares interrupciones en el discurso que determinan su estructura sintáctica y emotiva. En el discurso se desliza la réplica ajena que, de hecho, ciertamente, no está, pero su influencia produce una marcada reestructuración acentual y sintáctica del discurso. La réplica del otro no está presente, pero sobre el discurso aparece su sombra, su huella real, aunque a

veces tal réplica, además de su influencia sobre la estructura emotiva y sintáctica, deja en el discurso de Makar Dévushkin una o dos palabras propias, a veces toda una proposición:

> Pero no vaya usted a imaginarse, hija mía, que yo lo diga con segunda intención, porque, al fin y al cabo, ¡esto no es más que una cocina! Es decir, hablando con exactitud, yo vivo en la misma cocina, sólo que con un biombo por medio, pero esto no significa nada... (t. I, p. 107).

La palabra "cocina" irrumpe en el discurso de Dévushkin del posible discurso del otro anticipado por él mismo. Esta palabra lleva un acento ajeno que Dévushkin exagera polémicamente. No acepta este acento, a pesar de que no puede dejar de reconocer su fuerza, y trata de evadirlo mediante toda clase de reservas, de concesiones parciales y de atenuantes que distorsionan la estructura de su discurso. Parece que, sobre la superficie plana del discurso, la palabra ajena introducida deja una serie de círculos concéntricos que la van cercando. Aparte de esta palabra obviamente ajena y con igual acentuación, en el fragmento citado la mayor parte de las palabras se enfocan por el hablante desde dos puntos de vista: tal como él las comprende y quiere que se las comprendan, y tal como las puede entender el otro. Aquí, el acento ajeno apenas se está marcando, pero ya origina una reserva de sentido o una interrupción en el discurso.

La introducción de palabras, y sobre todo de acento de las réplicas ajenas en el discurso de Makar Dévushkin, aparece de una manera más obvia y ostensible en el último fragmento que citamos. La palabra con una acentuación ajena polémicamente exagerada aparece incluso entre comillas: "¡Bah! ¡No es más que un *amanuense!*" En las líneas anteriores la palabra "copiar" (amanuense) se repite tres veces. En cada uno de estos tres casos, un posible acento ajeno en la palabra "co-

piar" existe, pero es ahogado por el propio acento de Dévushkin; sin embargo, va cobrando fuerza constantemente hasta aparecer plenamente en forma del estilo directo del otro. Aquí, de este modo, se da una especie de gradación de un paulatino refuerzo del acento ajeno:

> No se me oculta que no hago nada extraordinariamente grande cuando me siento a mi mesa en la oficina y me pongo a *copiar* minutas [sigue una reserva verbal. M. B.]. Y, además, ¿es que hay algo de malo en el hecho de que yo no haga más que *copiar*? ¿Se trata, por ventura, de algún pecado? "¡Bah! ¡No es más que un '*amanuense!...*"

Hemos marcado con el signo del acento el énfasis ajeno y su gradual crecimiento hasta que se apodera plenamente del enunciado ya de por sí puesto entre comillas. Sin embargo, en este último enunciado, evidentemente ajeno, aparece también la voz del mismo Dévushkin, quien, como ya hemos señalado, exagera polémicamente este énfasis ajeno. En la medida en que aumenta este último, cobra fuerza también el acento de Dévushkin, que se le contrapone.

Podríamos describir de la siguiente manera todos los fenómenos que hemos indicado: en la autoconciencia del personaje penetra la opinión ajena acerca de su persona, en el enunciado del personaje germina la palabra ajena sobre él; la conciencia ajena y el discurso ajeno producen, por una parte, los fenómenos específicos que determinan el desarrollo temático de la autoconciencia, sus rupturas, evasivas y protestas, y por la otra, asimismo, el discurso del personaje con sus rupturas enfáticas y sintácticas, repeticiones, reservas y redundancias.

Además, vamos a dar la siguiente definición y explicación metafórica a los mismos fenómenos: supongamos que dos réplicas de un diálogo sumamente intenso, la palabra y la contrapalabra, en vez de seguir una a otra y ser pronunciadas por diferentes personas, se superpusieran y se fundieran en *un solo* enunciado de

una sola persona. Las réplicas van en sentidos opuestos, chocan entre sí; por eso su superposición y su fusión en un solo enunciado lleva a una desviación muy enérgica. La colisión de réplicas enteras, autosuficientes y con un solo énfasis, se transforma ahora, en el nuevo enunciado obtenido de la fusión, en una ostensible disonancia de voces opuestas en todo detalle, en todo átomo de dicho enunciado. La colisión dialógica se retrajo hacia el interior, en los elementos estructurales más finos del discurso (y, respectivamente, en los elementos de la conciencia).

El fragmento citado podría ser extendido en el siguiente diálogo aproximado y burdo entre Makar Dévushkin y El otro:

El otro: Hay que procurarse dinero. No debe uno serle gravoso a nadie. Y tú sí eres gravoso para nosotros.

Makar Dévushkin: Yo a nadie se lo he sido. Yo me he ganado siempre mi pedazo de pan.

El otro: ¿¡Pero qué clase de pan!? Hoy lo tienes y mañana no. Además, es un pan duro.

Makar Dévushkin: Sí, un simple pedazo de pan, a veces hasta duro y seco, pero que es mi pan, adquirido, honrada y legalmente con mi trabajo.

El otro: Pero ¡qué trabajo! Tú sólo estás copiando papeles. No eres capaz de hacer ninguna otra cosa.

Makar Dévushkin: ¡Qué hemos de hacerle! No se me oculta que no hago nada extraordinariamente grande cuando me siento a mi mesa en la oficina y me pongo a copiar minutas. Y, sin embargo, estoy ufano de ello.

El otro: ¿De qué estás ufano? ¿De estar copiando? ¡Qué vergüenza!

Makar Dévushkin: ¿Es que hay algo de malo en el hecho de que yo no hago más que copiar? [...], etcétera.

Como un supuesto resultado de superposición y fusión de las réplicas de este diálogo, en una sola voz, apareció el enunciado propio de Dévushkin que habíamos citado.

Desde luego, este diálogo imaginario es muy primiti-

vo, como lo es la conciencia de Dévushkin en cuanto a su contenido. Al fin y al cabo se trata de un Akaki Akákievich cualquiera que recobró el don de la palabra y que "está elaborando un estilo". Pero, por lo mismo, la estructura formal de la autoconciencia y del enunciado propio (autoexpresión) es a consecuencia de su primitivismo y su carácter elemental muy marcada y ostensible. Por eso nos hemos detenido en esta estructura con tanto detalle. Todas las expresiones sustanciales de los personajes posteriores de Dostoievski podrían asimismo ser extendidas hasta un diálogo, puesto que todas parecen surgir de dos réplicas fusionadas, pero la disonancia de sus voces es tan profunda que los elementos más sutiles del pensamiento y de la palabra impiden transformarlas en un diálogo evidente y burdo como lo hemos hecho con la autoexpresión de Dévushkin.

Los fenómenos analizados, producidos por la palabra ajena en la conciencia y en el discurso del personaje, en *Pobres gentes* aparecen con su respectiva apariencia estilística del discurso de un pobre burócrata petersburgués. Las particularidades estructurales de la "palabra que mira de reojo", del discurso implícitamente polémico e internamente dialogizado, se refractan aquí en la manera de hablar de Dévushkin, que representa un tipo social estricta y artísticamente sostenido.[10] Por eso, todos estos fenómenos lingüísticos (reservas de sentido, repeticiones, diminutivos, partículas e interjecciones diversas) son imposibles de encontrar, en la misma forma que aquí, en los demás héroes de Dostoievski que pertenezcan a un nivel social diferente; se dan, pero bajo otra apariencia discursiva de tipicidad social o de carácter individual, y su significado es el mismo: el encuentro y el entrecruzamiento en todo elemento de la conciencia y del discurso de dos conciencias, dos pun-

[10] Un magnífico análisis del discurso de Makar Dévushkin, en tanto que determinado *carácter social,* aparece en el libro de V. V. Vinográdov, *O iazyke judozhestvennoi literatury* [Sobre el lenguaje literario], pp. 477-492.

tos de vista, dos evaluaciones; es una especie de disonancia de voces al nivel de estructura atomizada del discurso.

El discurso de Goliadkin está construido con base en el mismo medio discursivo social, pero con otra modalidad caracterológica e individual. En *El doble* esta particularidad de la conciencia y del discurso alcanza una expresión extremadamente clara y brusca, en comparación con cualquier otra obra de Dostoievski. Las tendencias latentes ya en Makar Dévushkin se desarrollan aquí con una audacia y lógica excepcionales, hasta los límites del sentido basado en un mismo material que se caracteriza por un intencionado primitivismo, simpleza y brusquedad.

Vamos a mostrar la estructura discursiva y semántica de la palabra de Goliadkin, estilizada paródicamente por el mismo Dostoievski y aparecida en una carta que había escrito a su hermano durante la escritura de *El doble.* Como en toda estilización paródica, aquí aparecen ostensiblemente los rasgos y tendencias principales del discurso de Goliadkin:

> *Yákob Petróvich Goliadkin* muestra claramente su carácter. Es un canalla increíble, no hay acceso a él; no quiere avanzar porque pretende no estar del todo listo, y mientras tanto sigue por su cuenta, dizque él no tiene nada que ver, pero, si se trata de participar, también él puede, por qué no, ¿cómo no? Él es como todos, sólo que tiene algo, quién sabe qué, pero en general es como todo el mundo. ¡A él, qué! ¡Un canalla espantoso! Antes de los mediados de noviembre no quiere terminar su carrera. Ya le dio explicaciones a su excelencia y ahora (por qué no) está listo para dar su renuncia.[11]

Como veremos, la narración de este relato se lleva a cabo en un mismo estilo que hace parodia del discurso del protagonista.

[11] F. M. Dostoievski, *Correspondencia,* ed. cit., t. I, p. 81.

La influencia de la palabra ajena sobre el discurso de Goliadkin es absolutamente obvia. Desde un principio nos percatamos de que este discurso, igual que el de Dévushkin, no se centra en sí mismo ni en su objeto. No obstante, las relaciones de Goliadkin con la palabra y la conciencia ajena son algo diferentes en comparación con Dévushkin. Por eso los fenómenos originados por la palabra ajena en el estilo de Goliadkin son de otra índole.

El discurso de Goliadkin, antes que nada, pretende simular una completa independencia de la palabra ajena, él es "un hombre que vivía para él solo" y que "no se sometía a nadie en modo alguno". Esta simulación de independencia e indiferencia lo lleva igualmente a constantes repeticiones, retracciones y reiteraciones, pero éstas no se orientan hacia el exterior, hacia el otro, sino hacia sí mismo: él se persuade, se alienta y se tranquiliza a sí mismo, representando para sí el papel de otro hombre. Los diálogos parsimoniosos de Goliadkin consigo mismo representan un fenómeno muy frecuente en este relato; sin embargo, junto con la simulación de indiferencia se traza otra actitud con respecto a la palabra ajena: el deseo de ocultarse de ella, de no prestarle atención, de perderse en la multitud, de volverse imperceptible; "él es como todos, sólo que tiene algo, quién sabe qué, pero en general es como todo el mundo", está convenciendo de ello al otro, no a sí mismo. Finalmente, una tercera actitud hacia la palabra ajena: la concesión, el sometimiento, una sumisa asimilación del otro, como si pensara por su cuenta como él, como si consintiera sinceramente; por qué no, en realidad él está listo, que, "si se trata de participar, también él puede, por qué no, ¿cómo no?"

Éstas son las tres líneas generales de la orientación de Goliadkin, que se completan con otras, accesorias, pero bastante importantes. Cada una de estas líneas originan por sí mismas los muy complejos fenómenos de la conciencia y la palabra de Goliadkin.

Detengámonos primero en la simulación de la independencia y de la tranquilidad.

Las páginas de *El doble*, según lo hemos señalado, están llenas de diálogos del protagonista consigo mismo. Se puede decir que toda la vida interior de Goliadkin se desarrolla dialógicamente. He aquí dos ejemplos, de estos diálogos:

"¿Será buena hora? —preguntóse nuestro héroe al apease del coche ante una alta casa de cinco pisos de la calle de Liteinaya, asaltado de leve duda—. ¿Será buena hora? ¿Llegaré a tiempo? —siguió preguntándose, en tanto subía las escaleras y retenía el aliento, a fin de proporcionar algún descanso a su corazón, que tenía la costumbre de palpitar un poco más fuerte siempre que subía escaleras extrañas—. Pero, después de todo..., ¿qué? Yo vengo sólo a consultar un asunto mío; en esto no hay nada chocante, nada que censurar... Sería necio ocultárselo. Exactamente de este modo hago yo, como si no tuviera nada de particular, como si al pasar por la calle me hubiera dado por subir... Así no tendrá él más remedio que decirse que así es, sin que pueda existir otra razón particular" (t. I, p. 209).

Otro ejemplo de diálogo interior mucho más complejo y problemático lo lleva a cabo Goliadkin después de la aparición del doble, o sea, después de que la otra voz se hubiese objetivado para él dentro de su propio campo de visión.

Así expresaba el señor Goliadkin el entusiasmo, y, sin embargo, sentía en su corazón cual si le punzase una espina, de suerte que no sabía hacia qué lado inclinarse.

"Bueno; aguardaremos aún otro día... para alegrarnos. Pero, ¿qué diantre será lo que a mí me inquieta? Bueno; pensemos en ello, a ver... ¡Piensa en ello, amiguito; piensa en ello!... En primer lugar, un individuo que se parece exactamente a ti. Bueno; ¿qué más? ¿Debo afligirme yo porque exista un individuo así? ¿A mí qué diantre me importa? Yo me mantengo a distancia de él; me sisco en él y sanseacabó. ¡Que trabaje cuanto quie-

ra!... Cuanto a lo de los mellizos siameses... También los grandes hombres han tenido sus cosas extraordinarias. La Historia nos dice que el célebre Suvorov cacareaba como un gallo... Bueno; pues ¿y los grandes señores?... Pero ¿qué tengo yo que ver con los grandes señores?... Yo vivo para mí solo y no conozco a nadie, y no quiero conocerlo, y, con el sentimiento de mi inocencia, desprecio a todos los enemigos. Yo no soy ningún enredador, y de ello me ufano. No, señor; yo soy franco, cariñoso, y llevo siempre el corazón en la mano" (t. I, pp. 243-244).

Ante todo surge la pregunta acerca de la misma función del diálogo en la vida interior de Goliadkin. Brevemente, esta pregunta puede ser contestada de la siguiente manera: *el diálogo permite que la voz del otro sea sustituida por la voz propia.*

Esta función sustitutiva de la segunda voz de Goliadkin se percibe en todo. Sin entenderlo, es imposible entender sus diálogos interiores. Goliadkin se dirige a sí mismo como al otro ("mi joven amigo"); se alaba de tal manera como sólo lo puede hacer el otro; se acaricia con una tierna familiaridad: "mi querido Yákov Petróvich, tú, Goliadka, ¡éste es tu apellido!"; se tranquiliza y se alienta con un tono de autoridad de una persona mayor y segura de sí misma. Pero esta segunda voz de Goliadkin, segura, calmada y autosuficiente, no alcanza a fundirse con la primera, insegura y tímida; el diálogo jamás consigue convertirse en el monólogo íntegro y firme de un solo Goliadkin. Es más, esta segunda voz hasta tal punto no se funde con la primera y se siente tan amenazadoramente independiente que en ella misma constantemente empiezan a percibirse, en vez de tonos tranquilizantes y confortadores, los burlescos, traidores y de escarnio. Con un admirable tacto y sentido artístico, Dostoievski obliga a la segunda voz de Goliadkin a pasar, insensiblemente para el lector, del diálogo interior a la narración misma; esta voz comienza a percibirse como la voz ajena del narrador. Pero del discurso del narrador hablaremos más adelante.

La segunda voz de Goliadkin debe sustituir para él el reconocimiento del otro hombre que le hace falta. Goliadkin pretende arreglárselas sin este reconocimiento, bastarse por sí mismo. Pero este "consigo mismo" adquiere ineludiblemente la forma de "tú y yo, amigo Goliadkin", es decir, una forma dialógica. En realidad, Goliadkin vive sólo on el otro, en su reflejo en el otro: "¿será conveniente esto?", "¿será a propósito?" Y este problema se resuelve siempre desde el punto de vista posible o supuesto del otro: Goliadkin *finge* que no le importa, que él nada más estaba de paso, y el otro verá que "así debe ser". En la reacción del otro, en la palabra del otro está el meollo del asunto. La seguridad de la segunda voz de Goliadkin no puede dominarlo plenamente y realmente sustituirle a un otro verdadero. En la palabra del otro se encuentra, para él, lo principal.

> Verdaderamente, había el señor Goliadkin pronunciado con tanta claridad cada una de sus palabras, que más claridad era imposible pedir; habíase expresado con serenidad, distintamente de un modo comprensible y convincente, cierto de antemano del efecto que iba a producir... Mas, no obstante, miraban a Krestian Ivánovich con inquietud, con gran inquietud, hasta con grandísima inquietud. Todo él era, a la sazón, ojos, y casi temblaba de penosa impaciencia, aguardando la respuesta de Krestian Ivánovich (t. i, pp. 212-213).

En el segundo fragmento citado, las funciones sustitutivas de la segunda voz son del todo evidentes. Pero además aquí ya aparece una tercera voz simplemente ajena que interrumpe a la segunda que solamente sustituye al otro. Por eso aquí se manifiestan fenómenos totalmente análogos a los analizados en el discurso de Dévushkin; palabras ajenas y semiajenas con rupturas acentuales correspondientes, etcétera.

> "[...] Cuanto a lo de los mellizos siameses... ¿por qué siameses? Bueno: pasemos por los mellizos... También los grandes hombres han tenido sus cosas extraordina-

rias. La Historia nos dice que el célebre Suvorov cacareaba como un gallo... Bueno; pues ¿y los grandes señores... Pero ¿qué tengo yo que ver con los grandes señores?...

Aquí, por dondequiera, sobre todo donde hay puntos suspensivos, éstos parecen irrumpir las réplicas ajenas anticipadas. También un fragmento de lugar podría transcribirse como diálogo, pero este último sería más complejo. Mientras que en el discurso de Dévushkin una sola voz integral polemizaba con el "hombre ajeno", aquí lo hacen dos voces: una segura, demasiado segura, y otra demasiado tímida, que cede en todo y se rinde completamente.[12]

La segunda voz de Goliadkin que sustituye al otro, su primera voz que se esconde de la palabra ajena ("yo, como todos", "yo, nada") y que luego se rinde a esta palabra ajena ("y yo qué, si es así, estoy listo") y, finalmente, la voz ajena que suena en él eternamente, establecen tan complejas interrelaciones que llegan a ofrecer un material suficiente para toda una intriga y permiten estructurar toda la obra con base en ellas mismas únicamente. El suceso real, el frustrado ofrecimiento de matrimonio a Klara Olsúfievna, y todas las circunstancias adjuntas no se representan propiamente, sino que sólo sirven de impulso para poner en movimiento las voces interiores; estos acontecimientos tan sólo actualizan y agudizan el conflicto interior, que es el auténtico objeto de representación en la novela.

Todos los personajes, aparte do Goliadkin y de su doble, no tienen ninguna participación real en la intriga que se desarrolla plenamente en la autoconciencia de Goliadkin y dan únicamente la materia prima o combustible necesario para el intenso trabajo de la autoconciencia. La intriga externa, deliberadamente oscura (todo lo importante ya había sucedido antes del

[12] Ciertamente, algunos gérmenes del diálogo interior ya aparecen en el discurso de Dévushkin.

principio de la novela), sirve asimismo de esqueleto firme pero apenas perceptible para la intriga interior de Goliadkin. La novela cuenta cómo Goliadkin quiso arreglárselas sin la conciencia ajena, sin el reconocimiento del otro, cómo quiso evitar al otro y autoafirmarse solo, y qué resultó de todo aquello. Dostoievski ideó *El doble* como una confesión[13] (no en el sentido personal, por supuesto), es decir, como representación de un acontecer que se lleva a cabo dentro de una autoconciencia. *El doble* es la *primera confesión dramatizada* en la obra de Dostoievski.

Así, pues, por causa de un total desconocimiento de su personalidad por otros, en la base de la intriga se encuentra el intento de Goliadkin de sustituirse a sí mismo por otro. Goliadkin juega a ser un hombre independiente, su conciencia juega a la seguridad y autosuficiencia. Un nuevo y agudo enfrentamiento con el otro durante una velada, cuando a Goliadkin lo expulsan públicamente, agrava aún más el desdoblamiento. Su segunda voz hace un gran esfuerzo por simular una desesperada autosuficiencia para salvar las apariencias. La segunda voz no puede fundirse con él; por el contrario, en ella suena cada vez más el tono de una mofa traicionera. Esta voz provoca y se burla de Goliadkin y al fin se quita la máscara. Aparece el doble. El conflicto interior se dramatiza; se inicia el juego de Goliadkin con el doble.

El doble habla con las palabras del mismo Goliadkin y no aporta ninguna palabra nueva ni tonos diferentes. Al principio finge ser el Goliadkin que se esconde y el que se rinde. Cuando Goliadkin lleva a su casa al doble, éste aparenta ser y se comporta como la primera e insegura voz en el monólogo interno de Goliadkin ("¿estará bien así, será conveniente?", etcétera):

[13] Al trabajar sobre *Nétochka Nezvánova* Dostoievski le escribe a su hermano: "Pero pronto leerás *Nétochka Nezvánova*. Se trata de una confesión, como *Goliadkin*, sólo que en otro género y tono". *Correspondencia*, t. I, p. 108.

> El visitante [el doble. M. B.] encontrábase, sin duda alguna, sumamente aturdido; mostraba una gran timidez, seguía todos los movimientos de su anfitrión, no le perdía de vista y se afanaba visiblemente por adivinarle el pensamiento. Algo de inquietud, de humildad y de espanto traslucían todos sus gestos; de suerte que, si es lícita la comparación, asemejaba en aquel instante un hombre que, careciendo de ropa, se ha vestido la ajena. Las mangas se le quedan cortas, la cintura se le sube hasta por debajo de los brazos y a cada instante está tirándose del chaleco, que se le sube para arriba; ya se vuelve de costado, pareciendo entonces que intenta escurrirse, ya mira a todo el mundo a los ojos y escucha a ver si están hablando de él, le toman a broma o se abochornan de su presencia... de suerte que el cuitado se ruboriza y se agita, presa de la mayor confusión, mientras que en sus adentros están sufriendo lo indecible su amor propio y el sentimiento de su dignidad (t. I, p. 245).

Es la caracterización de un Goliadkin que se esconde y se minimiza. El doble también habla con voz y estilo de la primera voz de Goliadkin. El papel de la segunda voz —segunda y alentadora— lo adopta, con respecto al doble, el mismo Goliadkin, que por esta vez parece fundirse totalmente con ella:

> [...] ¡Viviremos juntos, como hermanos, Yakob Petrovich, como dos hermanos carnales, como dos peces en la misma agua! Nosotros, amiguitos los dos, seremos listos y sabremos armarles un enredo... y darles en las narices... Pero no le digas a nadie palabra. ¡Yakob Petrovich, yo conozco ya tu carácter; eres tan cándido, que en seguida lo dices todo! ¡Pero, hermanito, mantente a distancia de esa gente! (t. I, p. 218).[14]

Pero después los papeles cambian, el doble traicionero adopta el tono de la segunda voz de Goliadkin, exagerando paródicamente su familiaridad cariñosa. Ya

[14] Goliadkin se dice poco antes: "¡Tal es la naturaleza! [...] En seguida empieza a fantasear y a alborozarte, ¡pobre alma!"

en el encuentro próximo en la oficina, el doble se apodera de este tono y lo sostiene hasta el final de la novela, subrayando a veces, por su cuenta, la identidad de las expresiones de su discurso con las palabras de Goliadkin (dichas durante su primera conversación). En uno de sus encuentros en la oficina, el doble, al darle una palmada familiar a Goliadkin, le dijo "con una risita venenosa: ¡No hagas tontunas, rico mío, no hagas tontunas, Yakov Petrovich! ¡Que ya urdiremos entre los dos intrigas, Yakov Petrovich, intrigas!" (t. I, pp. 256). O más adelante, antes de su entrevista en la cafetería: "El señor Goliadkin menor apeóse del coche y dio a nuestro héroe, con insolente confianza, un golpecito en el hombro. —¡Amigo de mi alma: por ti, Yakov Petrovich, estoy yo dispuesto a ir a todas partes! ¡Eres un tunante: haces con los hombres lo que quieres!" (t. I, p. 284).

Esta trasposición del discurso de una boca a otra, en la que los enunciados de un mismo contenido cambian de tono y de su último sentido, representa el procedimiento principal de Dostoievski. El escritor obliga a sus personajes a reconocerse a sí mismos, su idea, su propia palabra, su orientación, su gesto en el otro hombre, en el cual todas estas manifestaciones cambian su sentido total y conclusivo, suenan de otra manera, como una parodia o una burla.[15]

[15] En *Crimen y castigo*, por ejemplo, aparece la siguiente repetición literal por Svidrigáilov (doble parcial de Raskónikov) de las palabras más secretas del protagonista confiadas a Sonia: es una repetición con guiño. He aquí el fragmento completo: "¡Vaya hombre desconfiado! —se rió Svidrigáilov—. He dicho que este dinero me sobra. ¿Y no cree en una simple ayuda humana? Pues ella no fue un 'piojo' (él señaló con el dedo al rincón donde se hallaba la finada) como alguna viejita usurera. ¿Y estará usted de acuerdo en que 'acaso Luzhin debe vivir y hacer porquerías, o morir ella'? Y si yo no ayudo, entonces 'Pólochka, por ejemplo, seguirá el mismo camino...'

"Él dijo todo aquello con una especial alegre picardía, *con guiños;* sin quitar la mirada de Raskónikov palideció y se puso lívido al oír sus propias expresiones dichas a Sonia" (t. V, p. 455 de la ed. rusa).

Casi todos los protagonistas de las obras de Dostoievski tienen, como ya lo hemos dicho antes, a su doble parcial en otro hombre o incluso en varios (como Stavroguin e Iván Karamázov). En su última novela, Dostoievski regresó al procedimiento de la completa encarnación de la segunda voz, aunque ya sobre una base más profunda y elaborada. Según su idea extremadamente formal, el diálogo de Iván Karamázov con el diablo es análogo a aquellos diálogos internos que desarrolla Goliadkin consigo mismo y con su doble; a pesar de toda la disimilitud de la situación y del contenido ideológico, en la última novela en realidad se resuelve el mismo problema artístico.

De esta manera se desarrolla la intriga de Goliadkin con su doble, se desarrolla como una crisis dramatizada. El fenómeno no sobrepasa las fronteras de la autoconciencia, puesto que los personajes son solamente los elementos de ésta que cobra autonomía. Actúan tres voces en las que se desintegró la voz y la conciencia de Goliadkin: su "yo para mí", que no puede sobrevivir sin el otro y sin su reconocimiento; su ficticio "yo para otro" (el reflejo on el otro), o sea, la segunda voz que sustituye a la de Goliadkin y, finalmente, la voz ajena que no la reconoce y que, sin embargo, no está representada como algo real fuera de Goliadkin porque en la obra no existen otros personajes con el mismo peso.[16] El resultado es una especie de misterio o, mejor, de moralidad, en que no actúan los personajes integrales sino las fuerzas espirituales que luchan en su interior; claro, se trata de una moralidad carente de todo formalismo o de alegorías abstractas.

Pero, ¿quién conduce la narración en *El doble*? ¿Cómo está planteado el narrador y cómo es su voz?

En la narración tampoco encontramos un solo momento que rebase las fronteras de la autoconciencia de

[16] Otras conciencias con derechos iguales aparecen tan sólo en las novelas.

Goliadkin, ni una palabra o un tono que no hubiesen formado parte de antemano de su diálogo interno consigo mismo o de su diálogo con el doble. El narrador retoma las palabras y las ideas de Goliadkin, las palabras de su *segunda voz,* refuerza los tonos de mofa y burla y en estos tonos representa todos sus actos, gestos o movimientos. Ya hemos dicho que la segunda voz de Goliadkin se funde, mediante modulaciones imperceptibles, con la voz del narrador; da la impresión de que el *discurso de la narración misma está dirigido dialógicamente al propio Goliadkin,* suena en sus propios oídos como la voz burlona del otro, como la voz de su doble, aunque formalmente la narración esté dirigida al lector.

He aquí la manera en que el narrador describe el comportamiento de Goliadkin en el momento más fatal de sus andanzas, cuando el héroe intenta introducirse, sin ser invitado, al baile de Olsufio Ivánovich:

> [...] Volvamos, pues, al señor Goliadkin, al verdadero y único héroe de nuestra absolutamente verídica historia.
>
> El señor Goliadkin hallábase, a todo esto, en una situación, digámoslo de una vez, bastante rara. Porque estaba allí también, es decir, no precisamente en el baile, pero sí como si en él estuviera. Seguía siendo, como hasta entonces, un hombre libre, un hombre que vivía para él solo y no se sometía a nadie en modo alguno. Pero no estaba allí, en tanto se celebraba el baile —¿cómo diría yo?—, de un modo exacto. Porque se ha de saber que se encontraba —doloroso resulta decirlo—, se encontraba, entre tanto, en el rellano de la escalera de servicio de la casa. No había dependido de él el encontrarse allí; él seguía siendo, aun allí mismo, un hombre libre, un hombre que vivía su vida, como siempre. Estaba, respetable lector, estaba allí arrimado a un rincón, en el que no hacía más calor, pero sí más oscuridad; estaba medio escondido detrás de un gran armario y un biombo viejo; estaba entre un revoltijo de trastos, utensilios caseros y otras zarandajas y allí pasaba el tiempo,

> en cierto modo, como un espectador ocioso que no alcanza a ver el espectáculo. Aguardaba y observaba, sí, respetable lector; se limitaba, por lo pronto, a aguardar y observar. Después de todo, a cada momento podía entrar allí, ¿por qué no? Sólo necesitaba para ello salir de su escondite y avanzar y colarse facilísimamente de rondón en la sala, como los demás invitados [...] (t. I, p. 225).

En la estructura de esta narración observamos las rupturas de dos voces y una fusión de réplicas que ya encontramos en los enunciados de Makar Dévushkin. Sólo que aquí los papeles han cambiado; aquí la réplica del hombre ajeno parece haber absorbido la réplica del protagonista. La narración está llena de las palabras del mismo Goliadkin: "un hombre que vivía para él solo" y que "no se sometía a nadie", etc. Pero estas palabras, dirigidas al mismo Goliadkin, son pronunciadas por el narrador con burla y en parte con reproche, reproche estructurado de manera que lo hiera más y lo provoque. La narración burlona pasa a ser, imperceptiblemente, el discurso de Goliadkin. La pregunta "¿por qué no?" le pertenece, pero absorbe la entonación de mofa y de incitación del narrador, aunque esta entonación, en realidad, tampoco es ajena a la conciencia del mismo Goliadkin. Todo esto puede sonar en su propia cabeza como su segunda voz. En realidad, el autor en cualquier momento puede introducir las comillas, sin cambiar el tono, la voz o la estructura de la frase.

Es lo que hace un poco más adelante:

> [...] Y allí se había quedado al acecho, y allí había pasado, quietecito, aquellas tres mortales horas. ¿Por qué no había él de aguardar? ¿No había aguardado también Villèle?
>
> "¡Ah Villèle! ¿Qué tiene que ver Villèle con esto? Pero ¿cómo podría yo ahora colarme, sencillamente, ahí dentro? ¡Qué imbécil soy, qué idiota! —díjose a sí mismo con toda su saña, y de puro rabioso dióse un papirotazo con la

mano entumecida en la entumecida nariz—. ¡Qué loco eres, miserable Goliadka*..." (t. I, p. 226)

Pero, ¿por qué no se ponen las comillas dos oraciones antes, ante la palabra "por qué" o aún antes, sustituyendo las palabras "se había quedado [él]" por "miserable Goliadka" o algún otro vocativo que emplea Goliadkin respecto a sí mismo? Por supuesto, las comillas no están puestas al azar. Están puestas de esta manera para hacer la trasposición más elaborada e imperceptible. El nombre de Villèle aparece en la última frase del narrador y en la primera frase del personaje. Parece que las palabras de Goliadkin prosigue inmediatamente la narración y le responden en su diálogo interno: "¿No había aguardado también Villèle?" "Qué tiene que ver Villèle con esto?" Son en realidad las réplicas desintegradas del diálogo que Goliadkin establece consigo mismo; una réplica pasó a la narración, con la otra se quedó Goliadkin. Se da aquí el fenómeno contrario al que hemos observado antes: el de la fusión alternante de dos réplicas. Aunque el resultado es el mismo, podemos observar aquí la estructura bivocal alternante con sus fenómenos correspondientes. El área de acción es la misma, una sola autoconciencia. Sólo que dentro de esta conciencia el poder pertenece a la palabra ajena que irrumpió en ella.

Citemos un ejemplo más, con límites fluidos semejantes, entre la narración y el discurso del personaje. Goliadkin por fin se decide y se cuela a la sala de baile, y de repente se ve frente a Klara Olsúfievna:

[...] Indudablemente, en aquel momento habría dado cualquier cosa por que se lo tragase la tierra; pero lo que no ocurre, no ocurre, así como lo que ya ocurrió es imposible que no haya ocurrido... ¿Qué debía él hacer? "Si no logras, tente, y si logras, sostente..., ¿dónde estaban sus principios? ¿Cómo eran? En el fondo, el señor Goliadkin

*Pobrete, en ruso.

> no era —y en proclamarlo tenía mucha razón— ningún maestro en el arte de sacar brillo a los pisos con las suelas...” Es posible que pensara en ello a la sazón..., y puede que también volviera a acordarse de los jesuitas... Por lo demás, ¡al señor Goliadkin no le importaban los jesuitas! (t. I, p. 227).

Este pasaje interesa porque no contiene el estilo directo, gramaticalmente estructurado, del mismo Goliadkin, y por eso no hay razón para separarlo entre comillas. La parte de la narración entrecomillada aparentemente corre por cuenta del corrector. Probablemente Dostoievski subraya sólo el dicho: “Si no logras, tente, y si logras, sostente”. La siguiente frase aparece en tercera persona, a pesar de que pertenece, sin duda, a Goliadkin. Luego, al discurso interior de Goliadkin le pertenecen también las pausas señaladas por tres puntos. Las oraciones antes y después de estos tres puntos se relacionan según su acento como réplicas del diálogo interior. Dos frases contiguas acerca de los jesuitas son totalmente análogas a las frases antes citadas acerca de Villèle, que estaban separadas por comillas.

Finalmente, otro fragmento en que quizá se hubiese cometido un error análogo y no se señalaron las comillas donde gramaticalmente deberían estar. Goliadkin, expulsado, corre a su casa durante una nevasca y se topa con un caminante que posteriormente resultaría ser su doble:

> [...] No era que le tuviese miedo a ningún atracador o asesino..., no, nada de eso, sino que... “¡Vaya usted a saber quién sea ese individuo! —continuó él para sus adentros—. Quizá tenga aquí algún papel, y hasta el de protagonista, y no me salga ahora al encuentro casualmente, sino con una intención premeditada, a fin de cruzarse en mi camino y arrollarme...” (t. I, p. 234).

Aquí los tres puntos sirven de separación entre la narración y el estilo directo del discurso interior de

Goliadkin, en primera persona ("mi camino", "arrollarme"). Pero estas dos modalidades se funden en este caso tan indisolublemente que realmente no dan ganas de ponor comillas. Incluso esta frase ha de ser leída con una misma voz, aunque dialogizada internamente. Aquí se ha logrado admirablemente la transición de la narración al discurso del personaje: percibimos una misma oleada de la corriente discursiva que, sin ninguna clase de diques ni obstáculos, nos traslada de la narración al alma del personaje y de ésta otra vez a la narración; sentimos que nos movemos en realidad dentro del círculo de una sola conciencia.

Podría aducirse un gran número de ejemplos que demostrarían que la narración representa un seguimiento y desarrollo de la segunda voz de Goliadkin y que esta voz está dirigida dialógicamente al héroe, pero basta con los ejemplos citados. De osta manera, toda la obra está estructurada como un integral diálogo interno de tres voces, en los límites de una conciencia desintegrada. Todo momento importante de este diálogo se sitúa en el punto donde se cruzan estas tres voces y donde se ubican sus rupturas. Aprovechando nuestra imagen podemos decir que todavía no se trata aquí de una polifonía, pero tampoco ya de una homofonía. Una misma palabra, idea, fenómeno, pasan por las tres voces y suenan en cada una de ellas de un modo diferente. Una misma combinación de palabra, tonos, orientaciones internas, se conducen a través del discurso externo de Goliadkin, del discurso del narrador y del discurso del doble, y las tres voces están orientadas una a otra, no están hablando una acerca de otra sino una con otra. Las tres voces cantan lo mismo, pero no al unísono, sino que cada una lleva su papel.

Pero, por lo pronto, estas voces no llegan a ser voces independientes y reales, sino tres conciencias equivalentes. Esto sólo sucederá en las novelas grandes de Dostoievski. La palabra monológica que tiende tan sólo a sí misma y a su objeto no aparece en *El doble.* Cada

palabra se descompone dialógicamente, en cada enunciado aparece una ruptura de voces, pero en esta obra todavía no existe un diálogo auténtico de esas conciencias autónomas que aparecerían en las novelas grandes. Aquí ya existe un germen del contrapunto: se traza en la misma estructura de la palabra. Los exámenes que hemos ofrecido son una especie de análisis de contrapunto (hablando metafóricamente, por supuesto).

Pero estas nuevas relaciones todavía no rebasan los límites del material monológico.

En los oídos de Goliadkin suenan permanentemente la voz provocadora y llena de mofa del narrador y la voz del doble. El narrador le grita al oído sus propias palabras e ideas pero en un tono distinto, terminantemente, desesperadamente burlesco, en un tono que juzga. Esta segunda voz está presente en cada uno de los protagonistas de Dostoievski, y en su última novela, como ya hemos dicho, vuelve a adoptar la forma independiente de existencia. El diablo le grita al oído de Iván Karamázov sus propias palabras, comentando con mofa su decisión de decir la verdad en el juicio y repitiendo con tono ajeno sus pensamientos más recónditos. Dejamos de lado el mismo diálogo de Iván con el diablo, puesto que los principios de un diálogo auténtico nos ocuparán más adelante. Pero vamos a citar el relato de Iván dirigido a Alíoscha que sigue inmediatamente a dicho diálogo. Su estructura es análoga a la de *El doble* que acabamos de reseñar. En el relato aparece el mismo principio de combinación de las voces, aunque, de hecho, aquí todo aparece más profundo y más complejo. En el relato, Iván conduce sus propias ideas y decisiones de una vez, por medio de dos voces, y las representa en distintas tonalidades. Omitimos en el fragmento citado las réplicas de Alíoscha, porque su voz real todavía no encaja en nuestro esquema. Nos interesa tan sólo el contrapunto de voces que se da, por así decirlo, atomizado, la combinación de las voces dentro de los

límites de una sola conciencia desintegrada (esto es, un microdiálogo):

—Me ha irritado.

—¡Me ha irritado! Y mira: es hábil, es hábil. "La conciencia. ¿Qué es la conciencia? Yo mismo me la hago. ¿Por qué me apuro? Por costumbre. Por la costumbre a toda la Humanidad durante siete mil años. En cuanto dejemos esa costumbre seremos iguales a los dioses." ¡Eso decía, eso decía él! [...]

—Sí, pero es malo. Se ríe de mí. Estuvo muy insolente, Alíoscha —dijo Iván, temblando por el agravio—. Soltó muchas calumnias de mí, muchas calumnias. Dijo muchas mentiras de mí mismo, en mi propia cara. "¡Oh!, tú vas a consumar una hazaña de virtud, declarando que mataste a tu padre, que tú fuiste quien indujo al criado a matarlo..."

—Eso lo dijo él, él mismo, y él lo sabe. "Vas a consumar una hazaña de virtud, y en la virtud no crees... Ahí tienes lo que te sulfura, la razón de que seas tan quisquilloso." Me lo dijo, refiriéndose a mí mismo, y él sabe lo que se dice [...]

—No, él sabe atormentar, es cruel —prosiguió Iván, sin hacer caso—. Yo siempre me figuraba a qué venía. "Concedido que vas a hacer eso por orgullo, pero también te haces la ilusión de que convenzan de culpabilidad a Smerdiákov, lo manden a presidio, absuelvan a Mitia y a ti te condenen sólo *moralmente*... ¿oyes?" Y al decir eso soltó la carcajada. "Y haya muchos que te elogien. Pero ahora ya murió Smerdiákov, se ahorcó..., y ¿quién va a creerte allí ahora a ti solo? Porque tú irás allá; irás; a pesar de todo has decidido ir ¿Por qué vas a ir después de lo que ha pasado?" Es horrible, Alíoscha, no puedo sufrir tales preguntas. ¿Quién se atreve a hacerme tales preguntas? (*Obras completas*, Aguilar, t. III, pp. 505-506).

Todos los escondites del pensamiento de Iván, sus miramientos hacia la palabra y la conciencia ajena, sus intentos por eludir dicha palabra, por sustituirla en su alma con su propia autoafirmación, todas las re-

tracciones de su conciencia que en todas sus ideas se concentran en cada una de sus palabras y vivencias se densifican aquí en las réplicas acabadas del diablo. La diferencia entre las palabras de Iván y las réplicas del diablo no está en el contenido, sino tan sólo en el tono y acento. Pero este cambio de acento transforma todo su sentido último. El diablo traspasa a la oración principal aquello que Iván reservaba para la subordinada y se pronunciaba a media voz y sin acento independiente, mientras que el contenido de la oración principal los hace una subordinada sin acento. La retracción de Iván con respecto al motivo principal de la decisión se convierte para el diablo en el motivo principal, y éste llega a ser tan sólo un sobreentendido. Como resultado, aparece una combinación de voces profundamente tensa y con un carácter del acontecer, pero al mismo tiempo esta combinación no se apoya en ninguna contraposición en el contenido y en el argumento.

Por supuesto, esta completa dialogización de la autoconciencia de Iván se prepara por anticipado, como siempre sucede en Dostoievski. La palabra ajena, paulatina y subrepticiamente, penetra en la conciencia y el discurso del héroe, ora en forma de una pausa no requerida por un discurso monológicamente seguro, ora en forma de un acento que quiebra la frase, como un tono anormalmente exaltado o exageradamente quebradizo de la voz propia, etc. Desde las primeras palabras de Iván en la celda de Zósima, por medio de sus conversaciones con Alíoscha, con el padre y sobre todo con Smerdiákov, antes de su partida a Chermashnia y, finalmente, a través de las tres entrevistas con Smerdiákov después del asesinato, continúa este proceso gradual de la desintegración dialógica de su conciencia; se trata de un proceso más profundo e ideológicamente más complicado en comparación con el de Goliadkin, pero completamente análogo por su estructura.

En cada una de las obras de Dostoievski, en una u otra forma y en un grado mayor o menor, y bajo diver-

sas orientaciones ideológicas, suenan con una acentuación transparente, al oído del protagonista, sus propias palabras sugeridas por la voz ajena y, como resultado de ello, la combinación peculiar e irrepetible de las voces y las palabras de orientación diferente en una sola palabra, en un solo discurso, así como el cruce de dos conciencias en una. Esta combinación de contrapunto de las voces con distinta orientación, dentro de los límites de una sola conciencia, le sirve de fundamento y de apoyo para introducir las otras voces reales. Pero analizaremos este fenómeno más adelante. En este momento queremos citar un pasaje de Dostoievski en que con una fuerza artística fascinante ofrece la imagen musical de la correlación de voces que acabamos de examinar. La página de *El adolescente* que aparece a continuación es más interesante por el hecho de que, con excepción de este pasaje, Dostoievski en muy raras ocasiones habla sobre la música en sus obras.

Trishátov le habla al adolescente de su amor a la música y le desarrolla su plan de una ópera:

> [...] Oiga usted: ¿le gusta mucho la música? A mí me gusta la mar. Ya le tocaré a usted algo cuando vaya por su casa. A mí me gusta mucho tocar el piano, y he pasado mucho tiempo estudiándolo. Lo he estudiado en serio. Si yo compusiese una ópera, casaría el argumento de *Fausto*. Me encanta ese tema. Yo siempre compongo la escena de la catedral, y me la represento en la imaginación. Una catedral gótica, el interior, coros, himnos; entra Gretchen, y, mire usted..., coros medievales, para que así se perciba el siglo quince. Gretchen está triste; al principio un recitativo, sereno pero espantoso, lacerante, y los coros vibran lúgubres, severos, despiadados:
>
> *Dies irae, dies illa!*
>
> *Y de pronto..., la voz del diablo, la canción del diablo. El cual permanece invisible, sólo que su canción suena con los himnos, juntamente con los himnos, casi fundiéndose*

con ellos, y, sin embargo, de un modo totalmente distinto...; algo así hay que hacer. La canción es larga, interminable; es... para tenor, irremisiblemente ha de ser para tenor. Empieza queda, tiernamente: "¿Recuerdas, Gretchen, cuando tú, aún inocente, aún una niña, venías con tu mamá a este templo y murmurabas oraciones en un viejo libro?" Pero el aria va volviéndose cada vez más fuerte, cada vez más apasionada y anhelante; las notas son más altas; hay en ellas lágrimas, pesar infinito, irremediable, y, por fin, desolación. "¡No hay perdón, Gretchen; no hay aquí para ti perdón!" Gretchen quiere orar, pero de su pecho sólo salen gritos...; mire usted, como cuando se llora con el corazón encogido; y el aria de Satán no calla, cada vez más profunda resuena en el alma, muy aguda, muy alta...; y de pronto se interrumpe casi con un clamor: "Acabó todo, maldita!" Gretchen cae de rodillas, se retuerce las manos..., y he aquí entonces que surge su oración, algo muy breve, medio recitado, pero ingenioso, sin la menor ficción; algo sumamente medieval, cuatro versos, tan sólo cuatro versos...; en Stradelli se encuentran algunas notas así... y en la última nota, el desmayo. Postración. La levantan; se la llevan..., y de pronto sobreviene el borrascoso coro. Es... como un torrente de voces, un coro inspirado, triunfal, aplastante, algo por el estilo de *Dorin... no... ma... Chin... mi...*, hasta el punto de conmoverlo todo en sus cimientos y fundirlo todo en un entusiástico, exaltado general clamor: "*¡Hosanna!*" Algo así como el clamor de todo el Universo, ¡y se la llevan a ella y entonces cae el telón! [...] (t. II, pp. 1832-1833).

Una parte de esta concepción musical, pero en forma literaria, sin duda alguna, fue realizada por Dostoievski repetidas veces en torno a todo tipo de material.[17]

[17] En la novela de Thomas Mann, *Doktor Faustus,* muchos detalles son reminiscencias de Dostoievski, y precisamente del *polifonismo* dostoievskiano. He aquí un fragmento de la descripción de una de las obras musicales de Adrián Leuverkuhn que se aproximan mucho a la idea musical de Trishatov: "Adrián Leuverkuhn siempre ha sido grande en el arte de *hacer desigual lo idéntico...* Lo mismo aquí, pero nunca su arte ha sido más profundo, más

Pero retornemos a Goliadkin, aún no hemos terminado con él; más exactamente, aún no hemos acabado de analizar el discurso del narrador. Desde un punto de vista totalmente distinto —el de la estilística lingüística—, V. Vinográdov, en el artículo "El estilo del poema petersburgués *El doble*", *ofrece una definición análoga de la narración de la obra mencionada.*[18]

Ésta es la afirmación principal de V. Vinográdov:

> Al trasladar a la narración motes y expresiones del discurso de Goliadkin se logra el efecto que consiste en que de vez en cuando detrás de la máscara del narrador empieza a representarse ocultamente el mismo Goliadkin narrando sus aventuras. En *El doble* la aproximación del discurso coloquial del señor Goliadkin a la narración del cronista cotidiano aumenta aún más por el hecho de que en el discurso indirecto el estilo de Goliadkin permanece sin cambios, corriendo, de este modo, por cuenta del autor. Y puesto que Goliadkin dice siempre lo mismo no sólo con sus palabras, sino también con su mirada, gestos y movimientos, resulta muy comprensible que casi todas las descripciones (que señalan significativamente las "costumbres de siempre" del señor Goliadkin) abunden en citas no marcadas de sus discursos.

Después de dar una serie de ejemplos de la coincidencia del discurso del narrador con el de Goliadkin, V. Vinográdov continúa:

misterioso y majestuoso. Toda palabra que contenga la idea de 'transición', conversión en el sentido místico y, por tanto, de preexistencia: transformación, transfiguración, es aquí la apropiada. Es cierto que las pesadillas anteriores aparecen totalmente reubicadas en este extraordinario coro infantil, en éste la instrumentalización es totalmente distinta, hay otros ritmos, pero en la *estridentemente sonora música angelical no hay una sola nota que, en una estricta correspondencia, no se hallara en las carcajadas infernales*" (Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Moscú, Izdátelstvo inostrannoi literatury, 1959, pp. 440-441).

[18] Belinski fue el primero en señalar la mencionada particularidad de la narración en *El doble,* sin embargo no le dio explicación alguna.

> El número de ejemplos podría ser incrementado considerablemente, pero aun los citados, que representan una combinación de las definiciones propias del señor Goliadkin con los pequeños rasgos verbales provenientes de un observador externo, ponen de relieve con suficiente claridad la idea de que el "poema petersburgués", al menos en muchas de sus partes, se plasma en forma de la narración acerca de Goliadkin realizada por su "doble", esto es, del "hombre con su lenguaje y conceptos". La razón del escaso éxito de *El doble* consistía en la aplicación de este procedimiento novedoso.[19]

Todo el análisis realizado por V. Vinográdov es fino y bien fundamentado, y sus conclusiones son correctas, pero permanece, por supuesto, dentro de los límites del método adoptado por el autor, aunque lo más importante y sustancial no cabe precisamente en estos límites.

Según nuestra opinión, V. Vinográdov no pudo captar la verdadera peculiaridad de la sintaxis de *El doble*, puesto que en esta obra la estructura sintáctica no se define por el relato oral en sí, ni por el habla "dialectal" de los funcionarios, ni por la fraseología oficial de las instituciones gubernamentales, sino que, ante todo, se destaca por la colisión y cambio de diversos acentos en los límites de una totalidad sintáctica, es decir, precisamente por el hecho de que la totalidad, siendo única, abarca los acentos de las dos voces. Asimismo, no fue comprendida ni señalada la *orientación dialógica* del relato hacia Goliadkin, la que se manifiesta en muy claros indicios externos; por ejemplo, en que la primera frase del discurso de éste representa constantemente una evidente réplica a la frase del relato que le antecede. Finalmente, no se comprendió la relación fundamental entre la narración y el diálogo interior de Goliadkin; no es que el relato reproduzca en general su

[19] F. M. Dostoievski, *Artículos y materiales*, ed. cit., t. I, pp. 241 y 242 (en ruso).

discurso, sino que continúa directamente tan sólo el discurso de su segunda voz.

En términos generales, es imposible aproximarse al propósito artístico y particular del estilo permaneciendo en el marco de la estilística lingüística. Ni una sola definición lingüístico-formal de la palabra puede abarcar sus funciones artísticas en la obra. Los factores auténticos de la generación del estilo quedan aislados de la estilística enfocada desde el punto de vista de la estilística lingüística.

En el estilo de la narración de *El doble* hay otro rasgo muy importante, señalado correctamente por V. Vinográdov, sin ser explicado convenientemente. "En la narración oral —dice— predominan imágenes motrices, y su principal procedimiento formal consiste en registrar los movimientos, independientemente de su recurrencia."[20]

Efectivamente, la narración registra con una molesta exactitud los movimientos mínimos del protagonista sin escatimar infinitas reiteraciones. El narrador parece estar amarrado a su personaje, no puede apartarse de él a una distancia adecuada como para ofrecer una imagen resumida y totalizadora de sus actos y hechos. Una imagen semejante se ubicaría fuera del horizonte del mismo personaje, y en general presupondría allí una posición estable. El narrador no posee esta posición ni tampoco una perspectiva necesaria para abarcar conclusivamente, desde el punto de vista artístico, la imagen del protagonista y la totalidad de sus actos.[21]

Esta peculiaridad narrativa de *El doble* permanece, con ciertas variantes, en la obra posterior de Dostoievski. La narración dostoievskiana siempre carece de perspectiva. Tomando prestado el término a los estudios del arte, podemos decir que en Dostoievski no hay

[20] *Ibid.*, p. 218.

[21] No existe esta perspectiva ni siquiera para la estructuración generalizante, hecha por el "autor", del estilo indirecto del personaje.

"perspectiva de la imagen" del héroe y del acontecimiento. El narrador se sitúa en la proximidad inmediata al héroe y al suceso que se lleva a cabo y construye su representación desde este punto de vista, extremadamente cercano y carente de perspectiva. Es cierto que los cronistas narradores de Dostoievski escriben sus apuntes después del término de todos los acontecimientos y aparentemente desde una cierta perspectiva temporal. El narrador de *Demonios*, por ejemplo, constantemente dice: "ahora que todo esto ya se acabó", "ahora que lo recordamos", etc., pero en realidad estructura su narración sin una perspectiva sustancial.

Sin embargo, a diferencia de la narración de *El doble*, los relatos tardíos de Dostoievski ya no registran los mínimos movimientos del personaje, no se extienden, y carecen absolutamente de reiteraciones. La narración de Dostoievski en su periodo tardío es breve, escueta e incluso algo abstracta (sobre todo cuando se da la noticia acerca de los acontecimientos anteriores). Pero esta brevedad y sequedad de la narración, que a veces es equiparable a la de *Gil Blas*, no se determina por la perspectiva, sino, por el contrario, por su ausencia. Esta falta intencionada de perspectiva está prefigurada en todo el proyecto de Dostoievski, puesto que sabemos que una imagen petrificada y concluida del héroe y del acontecimiento se excluyen de antemano de su intención.

Pero volvamos una vez más a la narración de *El doble*. Junto a su relación, ya explicada, con el discurso del personaje, notamos en ella también una intención paródica diferente. Tanto en la narración de *El doble* como en la correspondencia de Dévushkin aparecen los elementos de la parodia literaria.

En *Pobres gentes*, el autor utilizó la voz de su héroe para refractar a través de ella sus intenciones paródicas, lo cual se logró por conductos diferentes, bien por la parodia misma, por la introducción en las cartas de Dévushkin de una motivación argumental (fragmentos

de las obras de Rataziáiev: parodias de las novelas de alta sociedad, de la novela histórica del mismo periodo y, finalmente, de la escuela naturalista) o por los rasgos paródicos que aparecieron en la misma estructura de la novela (por ejemplo, Teresa y Faldoni). Finalmente, se introdujo en la obra la polémica con Gógol, polémica con matices paródicos, refractada directamente en la voz del narrador (la lectura de *El capote* seguida de una reacción indignada de Dévushkin. En el episodio subsiguiente, el del general que ayuda al héroe, se da una contraposición velada al episodio del "personaje importante" de esta obra de Gógol).[22]

En *El doble*, en la voz del narrador se refracta la estilización paródica del "estilo elevado" de *Almas muertas;* en general, en toda la narración de *El doble* se hallan dispersas las reminiscencias paródicas o semiparódicas de diversas obras de Gógol. Hay que señalar que los tonos paródicos de la narración se entretejen directamente con la mofa respecto a Goliadkin.

La introducción del elemento paródico y polémico en el relato lo vuelve más polifónico y discontinuo, sin que llegue a concentrarse en sí mismo y en su objeto. Por otro lado, la parodia refuerza el elemento del convencionalismo literario en el discurso del narrador, por lo cual resulta aún menos independiente del discurso del personaje y carece de capacidad conclusiva para delinearlo. En la obra posterior dicho convencionalismo y su develación sirvieron, en una u otra forma, al reforzamiento máximo de la significación e independencia de la posición del personaje. En este sentido, tal convencionalismo, según la intención de Dostoievski, no sólo no disminuyó la importancia del contenido ideológico de sus novelas, sino que, por el contrario, la au-

[22] En el artículo de V. Vinográdov publicado en la compilación *La creación de Dostoievski* (ed. de N. L. Brodski), Leningrado, Seiatel, 1924, aparecen unas observaciones sumamente valiosas acerca de las parodias literarias y de la polémica literaria en *Pobres gentes.*

mentó (por lo demás, lo mismo sucede en Jean Paul e incluso en Sterne). La destrucción de la habitual orientación monológica en la obra de Dostoievski condujo a que algunos de los elementos de esta orientación se excluyeran totalmente de sus estructuras y otros se neutralizaran cuidadosamente. Uno de los recursos neutralizadores fue precisamente el convencionalismo literario, esto es, la introducción en el relato o en los principios estructurales de la palabra convencional, estilizada o parodiada.[23]

En cuanto a la orientación dialógica de la narración hacia el héroe en la obra de Dostoievski, este rasgo por supuesto permaneció, aunque transformado, complicado y profundizado. En la obra ulterior ya no se trata de que toda palabra del narrador esté dirigida al personaje, sino que la totalidad de la narración lo está por medio de su mismo propósito. Pero el discurso de la narración es, en la mayoría de los casos, seco y opaco; su mejor definición es la de "estilo protocolario". No obstante, lo documental del protocolo en su totalidad y en su función principal, desenmascaradora y provocadora, está dirigida al héroe, parece hablarle a él y no acerca de él, sólo que esto se detecta en el todo documental y no en sus elementos aislados. Es verdad que también en la obra posterior algunos personajes se presentan en una clave paródica, por medio de un estilo que se mofa de ellos, que suena como una réplica desmesurada de su diálogo interno; así, por ejemplo, con respecto a Stepán Trofímovich, se estructura el relato de *Demonios*, pero tan sólo con respecto a éste. Notas aisladas de semejante estilo burlesco se encuentran dispersas por igual en otras novelas; aparecen, por ejemplo, en *Los hermanos Karamázov*, pero, en general, considerablemente debilitadas. La tendencia principal de Dostoievski, en el periodo tardío de su creación, es la

[23] Todas estas peculiaridades del estilo se relacionan también con la tradición carnavalesca y con la ambivalente risa reducida.

de generar un estilo escueto y exacto, de neutralizarlo. Pero en todas partes donde se sustituye el relato protocolario predominante, seco y neutralizado por los tonos valorativamente matizados y claramente acentuados, estos tonos están orientados dialógicamente al héroe y se generan de la réplica de su posible diálogo consigo mismo.

De *El doble* pasamos inmediatamente a las *Memorias del subsuelo,* dejando de lado todas las obras que les anteceden.

Memorias del subsuelo representa una *Icherzählung* de tipo confesional. Inicialmente, esta obra iba a ser intitulada *La confesión,*[24] y en efecto, se trata de una auténtica confesión; claro que aquí dicha "confesión" no se debe entender en un sentido personal. La intención del autor aparece aquí refractada como en toda *Icherzählung;* no se trata, como dijimos antes, de un documento personal, sino de una obra literaria.

En la confesión del "hombre del subsuelo" nos fascina el grado extremo y agudo do la dialogización interna: en la obra no hay de hecho ni un solo enunciado monológicamente sólido y no desintegrado. Ya desde la primera frase el discurso del héroe parece convulsionarse y crisparse bajo el influjo de la palabra ajena anticipada, con la que el personaje desde el principio entabla una polémica interna muy intensa.

"Soy un hombre enfermo... Soy malo. No tengo nada de simpático." Así es como se inicia la confesión. Son muy significativos los puntos suspensivos y el subsiguiente y abrupto cambio de tono. El héroe empezó con un tono algo lastimoso de "soy un hombre enfermo" y en seguida quedó enfurecido por este tono: ¡parecería que él se quejara y necesitara compasión, como si la buscara en el otro, como si el otro le hiciera falta! Des-

[24] Las *Memorias del subsuelo* habían sido anteriormente anunciadas bajo este título en la revista *Vremia.*

de aquí se inicia un brusco cambio dialógico, una típica ruptura acentual que caracteriza todo el estilo de las *Memorias;* el héroe parece querer decir: ustedes, quizá, se hayan figurado por la primera palabra que yo estuviese buscando su compasión, pues aquí tienen: "Soy malo. ¡No tengo nada de simpático!"

Es típico el aumento del tono negativo (para molestar al otro) bajo la influencia de la reacción ajena anticipada. Las rupturas semejantes siempre llevan a la acumulación de palabras injuriosas o —en todo caso— desagradables para el otro, por ejemplo:

> [...] Tengo ya cuarenta años, y cuarenta años son toda la vida; son la edad que casi todo el mundo confiesa. ¡Vivir más sería indecoroso, despreciable, inmoral! ¿Quién podría vivir más de cuarenta años? Responde sincera, honradamente. ¡Yo os lo diré: los necios o los malvados! Se lo diré en la cara a todos los viejos, a todos esos ancianos venerables, a todos esos vejetes bienolientes, de cabellos de plata. Se lo diré a todo el mundo, y tengo derecho a decirlo, porque yo he de vivir hasta los sesenta. ¡Viviré hasta los setenta! ¡viviré hasta los ochenta años!... ¡Aguardad! ¡Dejadme tomar alientos!...

En las primeras palabras de la confesión la polémica interna con el otro aparece oculta. Pero la palabra ajena está presente determinando invisiblemente desde el interior el estilo del discurso. Sin embargo, ya en medio del párrafo la polémica se vuelve abierta: la réplica ajena anticipada irrumpe en la narración, aunque todavía en una forma debilitada. "No, caballero; si no me cuido es por pura maldad; eso es. ¿Acaso no puede usted comprender? Pues bien, caballero: lo entiendo yo, y basta."

Al final del tercer párrafo aparece una anticipación característica de la reacción ajena:

> [...] ¿Acaso imagináis, señores míos, que siento alguna contricción, que pretendo disculparme de algo? Seguro estoy de que tal creéis; pues os doy mi palabra de que me río de todo eso.

Al final del siguiente párrafo se sitúa el ataque polémico, ya citado, en contra de los "ancianos venerables". El párrafo subsiguiente se inicia directamente con la anticipación a una posible réplica al párrafo anterior:

> Seguramente habréis creído, señores míos, que pretendía haceros reír, y también en eso os engañáis. Estoy lejos de tener tan buen humor como creéis, o acaso me creísteis. Aparte de todo, si tanta palabrería os causa empacho (y presumo que así es) y me preguntáis lo que soy a punto fijo, os responderé que soy empleado de octava clase [...]

El siguiente párrafo también termina con una réplica anticipada: "Apuesto algo a que estáis convencidos de que todo esto lo escribo por pura fatuidad, para burlarme de los hombres de acción, y que estoy arrastrando también mi chafarote como aquel oficialete de marras".

Conclusiones semejantes en otros párrafos se vuelven menos frecuentes en lo sucesivo; sin embargo, las principales unidades semánticas de la novelita se tornan más agudas hacia el final con unas abiertas anticipaciones de réplica del otro.

De esta manera, todo el estilo de la novelita se encuentra bajo el influjo fortísimo y predeterminante de la palabra ajena que ora actúa implícitamente desde el interior del discurso, como en el inicio de la obra, ora se interna, en tanto que réplica anticipada del otro, en la textura del discurso como en los finales que acabamos de citar. En la novelita no hay ni una sola palabra que tienda a sí misma y a su objeto, esto es, no hay ni una sola palabra monológica. Más adelante veremos cómo esta intensa actitud hacia la conciencia ajena se complica en el "hombre del subsuelo" con una actitud no menos intensa y dialógica hacia sí mismo. Pero primero vamos a ofrecer un breve análisis estructural de las réplicas ajenas anticipadas.

La anticipación posee un peculiar rasgo estructural:

tiende a un falso infinito. Esta tendencia se reduce al deseo de conservar, por su cuenta, la última palabra, y ésta debe expresar una plena independencia del héroe con respecto a la palabra ajena, su completa indiferencia a la visión y la valoración del otro. Lo que más teme el héroe es precisamente que se piense que él se arrepiente frente al otro, que le pida perdón, que acepte su juicio y valoración, que su propia autoafirmación necesite el apoyo y el reconocimiento del otro. Es en este sentido que anticipa el héroe la réplica ajena. Pero, precisamente con tal anticipación de la réplica del otro y con su contestación, vuelve a demostrar a éste y a sí mismo su dependencia. *Tiene miedo* de que el otro piense que él *teme* su opinión. Pero justamente con este temor pone de manifiesto su dependencia de la conciencia ajena, su incapacidad de estar en paz con su propia autodefinición. Con su negación confirma una vez más aquello que había querido refutar, y lo sabe él mismo. De allí que aparezca el círculo sin salida en que queda atrapada la autoconciencia y la palabra del héroe: "¿Acaso imagináis, señores míos, que siento alguna contricción, que pretendo disculparme de algo? Seguro estoy de que tal creéis: pues os doy mi palabra que me río de todo esto".

Durante la parranda, el "hombre del subsuelo", ofendido por sus compañeros, quiere demostrarles que no les presta atención alguna:

> Yo sonreía despectivamente y me paseaba por el otro pico del cuarto, dando bandazos entre la mesa y la pared, precisamente por frente al diván. Quería demostrarles de un modo concluyente que no me hacían ni pizca de falta; y, sin embargo, en mis idas y venidas procuraba pisar recio para llamarles la atención. Pero todo era inútil; no reparaban en mí lo más mínimo [...] (t. I, p. 1495).

Con todo esto, el héroe del subsuelo entiende perfectamente y se da cuenta cabal del carácter vicioso del

círculo en que se mueve su actitud hacia el otro. Debido a tal actitud hacia la conciencia ajena, se forma una especie de *perpetuum mobile* de su polémica interna con otros y consigo mismo, un diálogo infinito en que una réplica engendra otra, la otra a la tercera y así hasta el infinito y sin ningún avance.

He aquí un ejemplo de *perpetuum mobile* irresoluble en la autoconciencia dialogizada:

> [...] Diréis que es tan trivial como cobarde sacar todo esto a relucir [los sueños del héroe. M. B.], después de tantos deliquios y lloros míos como os he confesado. Pero ¿por qué debía de estar mal? ¿Creéis acaso que a mí me da vergüenza de ello y que todo eso sea más estúpido que cualquier otro episodio de vuestra vida, caballeros? Aparte que, tenedlo por seguro, había ciertas cosas muy bien urdidas... No todo ocurría a orillas del lago de Como. Mas no obstante, tenéis razón: era verdaderamente trivial y cobarde. Y aún mayor cobardía acusa en mí el haber empezado a disculparme con vosotros. Y mayor cobardía aún el detenerme a hacer esta reflexión. Mo basta con lo dicho, pues de lo contrario sería el cuento de nunca acabar: iríamos de cobardía en cobardía, y siempre la última parecería la más gorda [...] (t. I, p. 1484).

Éste es un ejemplo más del falso infinito en el diálogo que no puede terminar ni solucionarse. El significado formal de tales oposiciones dialógicas irresolubles es muy importante para la obra de Dostoievski. Pero en las obras posteriores tal contraposición nunca aparece en una forma tan desnuda, tan claramente abstracta y, se podría decir, tan matemática.[25]

A consecuencia de tal actitud del "hombre del subsuelo" respecto a la conciencia ajena y a su discurso —que manifiesta una excepcional dependencia de dicha conciencia y al mismo tiempo una extrema hostilidad y una no aceptación de su juicio—, su relato ad-

[25] Esto se explica por las particularidades genéricas de las *Memorias del subsuelo*, en tanto que "sátira menipea".

quiere una peculiaridad artística sumamente importante; tal peculiaridad se manifiesta en una falta de pulcritud en el estilo, intencionada y sometida a una lógica artística especial. La palabra del "hombre del subsuelo" no es decorosa porque no tiene quien la admire. Su palabra no se centra ingenuamente en sí misma y en su tema. Está dirigida al otro y a su otro interno (en el diálogo interno consigo mismo). Tanto en una como en otra dirección lo que menos quiere es exhibir su pulcritud y ser "artística" en el sentido común de la acepción. Con respecto al otro, su palabra tiende deliberadamente a ser nada elegante, quiere imponerse contrariamente al otro con sus gustos en todo sentido. Pero también con respecto al propio hablante esta palabra ocupa la misma posición, porque la actitud hacia su propia persona se entreteje inseparablemente con la actitud hacia el otro. Por eso la palabra aparece como manifestada y calculadamente cínica, aunque con cierta ruptura. Es una palabra que tiende a la excentricidad *[iurodstvo]*, y la excentricidad es también una suerte de forma, un estetismo *sui generis*, pero con signo opuesto.

Consecuentemente, el prosaísmo en la representación de la vida interior propia llega a sus límites extremos. Por su material y por su tema, la primera parte de las *Memorias del subsuelo* tiene un carácter lírico; desde el punto de vista formal, se trata de una lírica en prosa de la búsqueda espiritual y emocional y de desubicación emotiva, como lo son, por ejemplo, *Los fantasmas* o *¡Basta!* de Turguenev, como cualquier otra página lírica de una *Icherzählung* confesional o como una página de *Werther*. Es una lírica muy peculiar, análoga a la expresión lírica del dolor de muelas.

El mismo héroe del subsuelo habla acerca de esta expresión del dolor de muelas, explicación con una orientación interna hacia el oyente y hacia el mismo paciente, y no lo menciona por casualidad, propone escuchar los gemidos del "hombre instruido del siglo XIX"

al tercer día de iniciados dichos dolores. Intenta explicar una peculiar lujuria en la manifestación cínica de este dolor, en su expresión frente al "público".

> [...] Sus quejidos se vuelven agresivos, malignos, y duran días y noches enteros. De sobra sabe él que con tanto quejarse no se ha de aliviar en modo alguno. Mejor que todos sabe que en vano se consume y consume a los otros, que el público para el cual representa su comedia, y toda su familia, le escuchan, con enojo; no creen en la sinceridad de sus lamentos y piensan para su capote que muy bien podía dar menos voces, sin hacer trinos ni floreos, y que si así no lo hace es por pura maldad e histrionismo. Pues bien: precisamente en esas confesiones que el paciente se hace a sí mismo y en todas esas indecencias es donde reside la voluptuosidad. "Os estoy atormentando, os destrozo el corazón, no dejo dormir a nadie en la casa. No; no habéis de dormir; sentiréis a cada instante los efectos de mi dolor de muelas. No soy ya a vuestros ojos el héroe que hasta aquí aparenté ser, sino un mal caballero, un coco. ¡Bueno! ¡Pues estoy encantado de que me hayáis conocido! ¿Os fastidia el oírme quejarme tanto? Pues peor para vosotros, porque voy a subir el diapasón..." (t. I, p. 1461).

Desde luego, la misma comparación de la estructura de la confesión del "hombre del subsuelo" con la expresión del dolor de muelas se encuentra en un plano exageradamente paródico y en este sentido es cínica. No obstante, la orientación hacia el oyente y hacia uno mismo en la expresión del dolor de muelas sin "hacer trinos ni floreos" refleja con mucha fidelidad la intención de la misma palabra de la confesión, a pesar de que, lo reiteramos, no lo refleja objetivamente sino en un estilo parodiado y exagerado, así como la narración de *El doble* expresaba el discurso interno de Goliadkin.

La destrucción de la propia imagen en el otro, su distorsión en el otro en tanto que un último intento por liberarse del poder de la conciencia ajena y por abrir camino hacia sí mismo y para sí mismo se perfilan en

la orientación de toda la confesión del "hombre del subsuelo". Es por eso que él convierte su palabra acerca de sí mismo en algo deliberadamente deformo. Pretende matar en sí todo deseo de parecer héroe a los ojos del otro (y a sus propios ojos): "yo para ustedes ya no soy el héroe que quise parecer antes, sino un hombrecillo pernicioso, una alimaña..."

Para lograrlo es necesario desterrar de su discurso todos los tonos épicos y líricos "heroizantes", hay que hacer un discurso *cínicamente* objetivo. Una definición sobriamente objetivada de su propia persona es imposible sin exageración o mofa para el personaje del subsuelo, porque una definición así, sobria y prosaica, se hubiese prefigurado como palabra sin retracción y sin escapatoria; pero en su diapasón verbal no existe discurso semejante. Claro, él siempre intenta llegar a este tipo de palabra, alcanzar una sobriedad espiritual, pero para él el camino hasta esta sobriedad se traza a través del cinismo y la excentricidad. El "hombre del subsuelo" no logró liberarse del poder de la conciencia ajena ni reconocer este poder para sí mismo;[26] por lo pronto, el protagonista sólo está luchando con este poder, polemiza resentidamente, no tiene fuerza para aceptarlo ni rechazarlo. En su aspiración de eliminar su imagen y su palabra en el otro y para otro se oye no sólo el deseo de una autodefinición sobria, sino también el deseo de molestar al otro; es lo que lo hace exagerar su sobriedad, extremándola con mofa hasta el cinismo y excentricidad: "¿Os fastidia el oírme quejarme tanto? Pues peor para vosotros, porque voy a subir el diapasón..."

Pero el discurso del héroe del subsuelo acerca de sí mismo no es solamente la palabra con retracción, sino también, como hemos dicho, la palabra con escapatoria. La influencia de la posibilidad de esta escapatoria en el

[26] Según Dostoievski, tal reconocimiento tranquilizaría su discurso y lo purificaría.

estilo de su confesión es tan considerable que es imposible comprender este estilo sin tomarla en cuenta. La palabra con una escapatoria en general tiene una enorme importancia en la obra de Dostoievski, sobre todo en su creación tardía. Aquí ya estamos pasando al otro aspecto estructural de las *Memorias del subsuelo:* la actitud del personaje hacia sí mismo, a su diálogo interior, mediante el cual y a través de toda la obra se entreteje y combina con el otro.

¿Qué es, pues, escapatoria o subterfugio de la conciencia y de la palabra?

La escapatoria significa el tener la posibilidad de cambiar el último y definitivo sentido de su propio discurso. Si el discurso ofrece una escapatoria así, este hecho debe reflejarse inevitablemente en su estructura. Este otro sentido posible es el subterfugio reservado que acompaña cual sombra a la palabra. Por su sentido, la palabra escapatoria ha de ser la última y pretende pasar por ella, pero en realidad es tan sólo la penúltima que después pone un punto final, convencional, no definitivo.

Por ejemplo, la autodefinición confesional con una escapatoria (la forma más difundida en Dostoievski) según su sentido, representa la última palabra acerca de sí mismo, su definición terminante, pero en realidad este discurso cuenta internamente con una evaluación contraria de uno mismo por el otro. El que se arrepiente y se juzga en realidad sólo quiere suscitar el elogio y la aceptación del otro; en el momento de enjuiciarse a sí mismo, quiere y exige que éste refute su autodefinición reservándose una escapatoria por si acaso coincide con él, con su autocondena, y no aprovecha su privilegio de aprobación.

He aquí la manera de cómo expone sus sueños "literarios" el héroe del subsuelo:

> [...] Yo, por supuesto, triunfo sobre todo el mundo: todo el género humano queda hundido en el polvo y *ha* de

> reconocer de *buen grado* mis perfecciones, y yo, en cambio, los perdono a todos. Soy poeta distinguido, tengo asiento en la Cámara, me vuelvo afable; logro reunir muchos millones, y al punto se los entrego a la Humanidad y *hago confesión pública de todas mis culpas, que claro está que no son verdaderas y simples culpas, sino que encierran mucho de bello y sublime, a lo Manfredo. Todos rompen a llorar y me abrazan (si tal no hicieran, serían unos imbéciles),* y yo me largo, descalzo y muerto de hambre, a predicar nuevas ideas, y derroto a los retrógrados en Austerlitz [...] (t. I, p. 1481).

Aquí, el protagonista narra irónicamente sus sueños acerca de las hazañas y de la confesión que poseen una escapatoria, ilumina paródicamente estos sueños, pero con las palabras subsiguientes se traiciona diciendo que esta su confesión arrepentida acerca de sus sueños también posee subterfugios y que él mismo está presto a encontrar en sus ilusiones y en la confesión misma algo, si no al estilo de Manfredo, sí del dominio de lo "bello y sublime", si al otro se le ocurre aceptar su idea acerca de que los sueños en realidad sean tan sólo viles y triviales:

> [...] Diréis que es tan trivial como cobarde sacar todo esto a relucir, después de tantos deliquios y lloros míos como os he confesado. Pero, ¿por qué había de estar mal? ¿Creéis acaso que a mí me da vergüenza de ello y que todo eso sea más estúpido que cualquier otro episodio de vuestra vida, caballeros? Aparte que, tenedlo por seguro, había ciertas cosas muy bien unidas... (t. I, pp. 1484).

Este pasaje ya citado anteriormente tiende al falso infinito de la autoconciencia con una escapatoria.

La escapatoria crea un tipo específico de la última palabra ficticia, acerca de uno mismo y en un tono abierto, con la intención de molestar al otro y exigirle una refutación sincera. Veremos más adelante que es en la confesión de Ippolit donde la palabra evasiva tiene su expresión más nítida, aunque en realidad carac-

teriza, en un mayor o menor grado, todos los enunciados confesionales de los héroes de Dostoievski.[27] La presencia de la escapatoria vuelve difusas todas las autodefiniciones de los personajes, la palabra en éstas no se petrifica dentro del sentido y en todo momento está listo, cual camaleón, para cambiar su tono y sentido último.

La escapatoria hace que el héroe se vuelva ambiguo e imperceptible también para sí mismo. Para llegar a sí, debe andar un camino enorme. La escapatoria distorsiona profundamente su actitud hacia sí mismo. El héroe no sabe al fin de cuentas la opinión de quién, la aseveración de quién, viene a ser su propio juicio definitivo; será su juicio propio arrepentido y reprobatorio o, por el contrario, será la opinión deseada y provocada del otro, opinión que lo acepte y lo justifique. La imagen de Nastasia Filípovna, por ejemplo, está construida casi por completo sobre este motivo; al considerarse culpable y perdida considera que el otro al mismo tiempo, en tanto que otro, la ha de justificar y no la puede creer culpable. Discute sinceramente con Myshkin, quien la absuelve de todo, pero con la misma sinceridad odia y rechaza a todos aquellos que admiten su autocondena y la consideran perdida. Finalmente, Nastasia Filípovna también desconoce su propia palabra acerca de sí misma: ¿se considera en realidad una perdida o por el contrario se está justificando? "La autocondena y la autoabsolución distribuidas entre dos voces —yo me juzgo, el otro me justifica—, pero anticipada por una sola, crean rupturas y una ambigüedad interna en esta última. La justificación del otro, anticipada y exigida, se funde con la autocondena y en la voz empiezan a sonar los dos tonos juntos con bruscas rupturas y repentinas modulaciones. Así es la voz de Nastasia Filípovna, éste es su estilo. Toda su vida interior (y, como más adelante veremos, también su vida exterior) se reduce

[27] Las excepciones se señalan más abajo.

a la búsqueda de sí misma y de su voz íntegra detrás de estas dos voces que la poseen.

El "hombre del subsuelo" entabla un diálogo igualmente interminable consigo mismo, como el que establece con el otro. No logra fusionarse hasta el final consigo mismo en una voz monológica única, dejando fuera la voz ajena (cualquiera que fuese ésta, sin subterfugios), porque igual que en Goliadkin su voz también debe cargar con la función de la sustitución del otro. El héroe no puede ponerse de acuerdo consigo mismo, pero tampoco es capaz de dejar de hablarse. El estilo de su discurso es orgánicamente ajeno al punto final, a la conclusión, tanto en aspectos aislados como en su totalidad. Es estilo de un discurso internamente infinito que, por cierto, puede ser interrumpido mecánicamente, pero no puede ser orgánicamente concluido.

Sin embargo, justamente por eso Dostoievski concluye su obra de manera tan orgánica y adecuada, explicando la tendencia al infinito interior que caracteriza las notas de su héroe:

> [...] Pero basta ya con lo dicho.
>
> Sin embargo, las Memorias de este ser paradójico no terminan aquí. No pudo contenerse y siguió emborronando. Pero nos parece que se le puede poner punto final en esta página (t. I, p. 1523).

En conclusión, anotaremos otras dos características del "hombre del subsuelo"; no sólo su palabra, sino también su cara, refleja la retracción y el subterfugio con todos los fenómenos derivados. La interferencia y la alternancia de voces parece impregnar su cuerpo, restándole el dominio de sí mismo y volviéndolo ambiguo. El "hombre del subsuelo" odia su cara porque también en ella percibe el poder del otro sobre su persona, el poder de sus valoraciones y opiniones. Ve su cara con ojos ajenos, con ojos del otro. Y esta mirada ajena se funde alternativamente con su propia mirada, generando un odio peculiar hacia su cara:

> Yo, por ejemplo, no podía sufrir mi cara; la encontraba abominable y hasta advertía en ella cierta expresión de cobardía; y en consecuencia, cada vez que me dirigía a la oficina aguzaba el ingenio para adoptar los modales más independientes, a fin de que no sospechasen en mí ninguna bajeza y para que mi semblante expresase la mayor nobleza posible. "Nada importa que sea feo de cara —pensaba yo—, con tal de que, en cambio, respire mi semblante generosidad, resulte expresivo y parezca con exceso inteligente." Pero yo estaba absoluta y dolorosamente persuadido de que mi cara no podría expresar tanta perfección. Y lo más terrible es que la encontraba positivamente estúpida. Sin embargo, con tal de que hubiera parecido inteligente, me habría dado por muy satisfecho. Hasta el punto de que me habría resignado a que mi semblante trasluciera vileza con tal de que al mismo tiempo hubiera parecido inteligente. (t. I, p. 1176).

De acuerdo con su intención de hacer indecoroso su discurso, se complace en observar lo desagradable que es su rostro:

> Por casualidad me vi en el espejo. Mi semblante, contraído, parecióme repulsivo en el más alto grado, descolorido, mal encarado, con el pelo revuelto.
>
> "Mejor; que me place —pensé—; me alegro mucho de parecerle repulsivo; eso me agrada..." (t. I, pp. 1499-1500).

En las *Memorias del subsuelo,* la polémica con el otro acerca de su propia persona se complica con la entablada con éste acerca del mundo y de la sociedad. El héroe del subsuelo, a diferencia de Dévushkin y de Goliadkin, es ideológico.

En su discurso ideológico detectamos fácilmente los mismos fenómenos que en el discurso acerca de sí mismo. Su palabra sobre el mundo, explícita e implícitamente, es polémica. Además, este discurso no sólo polemiza con otros hombres, otras ideologías, sino con el mismo objeto de su pensamiento: con el mundo y su

organización. También en su palabra sobre el mundo suenan aparentemente dos voces entre las cuales el personaje no puede encontrarse a sí mismo y a su mundo, puesto que también define a éste reservándose una escapatoria. Así como su cuerpo se volvía discontinuo para él, igualmente se vuelve para él el mundo, la naturaleza, la sociedad. En cada pensamiento acerca de estos temas se pone de manifiesto una lucha de voces, valoraciones y puntos de vista. En todo percibe el personaje la presencia de una *voluntad ajena* que lo predetermina.

Bajo el aspecto de esta voluntad ajena, el héroe del subsuelo percibe el universo, la naturaleza con su necesariedad mecanicista y la organización social. Su pensamiento se desarrolla y se estructura como el *pensamiento de alguien personalmente ofendido por la organización universal,* personalmente rebajado por su ciega necesariedad. Este enfoque confiere un carácter profundamente íntimo y apasionado al discurso ideológico y le permite entretejerse íntimamente con el discurso acerca de sí mismo. Parecería (pero en realidad ésta fue la idea de Dostoievski) que se tratara en realidad de un solo discurso y que, al encontrarse a sí mismo, el héroe encontraría también su mundo. Su palabra acerca del mundo y de sí mismo es profundamente dialógica: él lanza un reproche vivo a la organización del universo, e incluso a la necesariedad mecánica de la naturaleza, como si no hablara sobre el mundo sino con él. Hablaremos más adelante acerca de las particularidades de la palabra ideológica al analizar a los personajes que son ideólogos por excelencia, sobre todo a Iván Karamázov; en este último, tales rasgos aparecen con una claridad especial.

El discurso del "hombre del subsuelo" es discurso-apelación. Para el personaje, hablar significa dirigirse a alguien, hablar de sí mismo es apelar con su discurso a sí mismo, hablar del otro significa dirigirse al otro, hablar del mundo, dirigirse al mundo. Pero cuando ha-

bla consigo mismo, con el otro o con el mundo, se dirige simultáneamente al tercero: lanza una mirada furtiva hacia el oyente, testigo, juez.[28] Esta simultánea y triple orientación del discurso, así como el hecho de que dicho discurso en general no conoce su objeto fuera de la apelación a ese objeto, crean aquel carácter excepcionalmente vivo, inquieto, exaltado, y diríamos que pertinaz, de la palabra. Ésta no puede ser contemplada como la palabra tranquila, autosuficiente y centrada en su objeto, de la lírica o la epopeya; ante todo, a esta palabra se reacciona, se contesta, se involucra en su juego, esta palabra es capaz de excitar y molestar, casi como la exhortación de un hombre real. Es un discurso que destruye el escenario, pero no debido a su actualidad o su importancia filosófica, sino precisamente gracias a la estructura formal que acabamos de analizar.

En Dostoievski, el momento de *apelación* es característico de cualquier discurso, es propio del discurso de la narración en la misma medida que del discurso del personaje. En el universo de Dostoievski no existe, en general, nada que sea cosa; no hay cosa, no hay objeto, sólo existen los sujetos. Por eso no existe palabra en tanto que aserción, palabra acerca del objeto, no existe palabra objetual a distancia; sólo existe palabra en tanto que apelación, palabra dirigida dialógicamente a otra palabra; palabra sobre la palabra dirigida a la palabra.

El discurso del personaje y el discurso del narrador en las novelas de Dostoievski

Ahora pasaremos al análisis de las novelas grandes. Nos detendremos en ellas con una mayor brevedad,

[28] Recordemos la caracterización del discurso del protagonista de *La mansa,* dada por el mismo Dostoievski en la introducción: "... tan pronto habla el narrador consigo mismo como con un personaje invisible, con su juez. Pero así suele ocurrir siempre en la realidad" (t. III, p. 1103).

porque lo nuevo que han aportado se pone de manifiesto en los diálogos y no en los enunciados monológicos de los personajes que en ellas se complica y se vuelve más sutil, pero que, en general, no se enriquece por los elementos estructurales esencialmente novedosos.

El discurso monológico de Raskólnikov posee el grado extremo de la dialogización interna, por la orientación viva y personal hacia todo aquello de que piensa y habla. También para Raskólnikov pensar sobre un objeto significa dirigirse a él. No piensa acerca de los fenómenos, sino que habla con ellos.

De esta manera se dirige él a sí mismo (a veces con un tú, como si hablara con el otro, trata de convencerse a sí mismo, se mofa de sí, se desenmascara, etc. He aquí un ejemplo de semejante diálogo consigo mismo:

> "¿Que no será? Pero, ¿qué irás a hacer tú para que no sea? ¿Prohibirlo? ¿Con qué derecho? ¿Qué puedes tú prometerles a tu vez para tener algún derecho? ¿Consagrarles todo tu destino, todo tu porvenir *cuando hayas terminado tus estudios y obtenido plaza*? Ya hemos oído esto; pero eso no son cinco *letras*. ¿Y ahora? Poro ahora es cuando es preciso hacer algo, ¿comprendes? ¿Y qué es lo que tú haces ahora? Pues despojarlas también. Ese dinero tienen ellas que agenciárselo a cuenta de la pensión de cien rublos, y también del crédito que representa la amistad de los Svidrigáiloves, de los Vajrúschines. ¿Cómo las defenderás, futuro millonario, Zeus, que dispones de su suerte? ¿De aquí a diez años? Pero dentro de diez años la madre habrá tenido tiempo de quedarse ciega de puro hacer calceta y llorar; el ayuno la habrá consumido. ¿Y tu hermana? ¡Bueno; anda y ponte a pensar qué podrá haber sido de tu hermana de aquí a diez años o en estos diez años! ¿Lo adivinas?"
>
> Así se atormentaba y se irritaba con aquellas preguntas, experimentando también cierto placer (t. II, p. 48).

Así es su diálogo consigo mismo en el transcurso de toda la novela. Es cierto que las preguntas y el tono cambian, pero la estructura sigue siendo la misma. El

discurso interior se caracteriza por su saturación de palabras ajenas, acabadas de escuchar o leídas, sacadas de la carta de la madre, de los discursos de Luzhin citados en la carta, de las palabras de Dúnechka, de Svidrigáilov, de la reciente conversación con Marmeládov, de las palabras de Sónechka citadas por éste, etc. Raskólnikov llena su discurso interior con estas palabras ajenas colmándolo con sus propias entonaciones o reacentuándolas directamente, entablando con los discursos ajenos una polémica apasionada. Gracias a esto su discurso interior se estructura como un conjunto de réplicas vivas y vehementes a todos los enunciados ajenos que lo han conmovido, reunidos de la experiencia de los últimos días. Raskólnikov tutea a todos los personajes a los que se dirige y casi a todos les devuelve sus propias palabras con una entonación y acento alterados. En este proceso, cada nueva persona se convierte para él en un símbolo y su nombre se vuelve nombre común: los Svidrigáilov, los Luzhin, las Sonias, etc. "¡Oiga usted, Svidrigáilov! ¿Qué busca aquí?" —le grita a un petimetre que sigue a la muchacha ebria—. Sonia, conocida por las referencias de Marmeládov, aparece siempre en su discurso interior como símbolo de un sacrificio desaprovechado e inútil. De la misma manera, aunque con un matiz diferente, aparece Dunia, y el símbolo de Luzhin posee su sentido propio.

No obstante, cada persona forma parte de su discurso interno no como carácter o tipo ni como personaje que participara del argumento de su vida (hermana, novio de la hermana, etc.), sino como símbolo de una determinada orientación ideológica, como símbolo de una cierta solución práctica de los mismos problemas ideológicos que lo destrozan a él. Apenas un personaje aparece dentro de su horizonte, en seguida llega a ser personificación viva de la solución de su propio problema personal, solución que no concuerda con la suya; es por eso que cada persona llega a perturbarlo y adquiere un papel definido en su discurso interno. Raskólni-

kov suele confrontar, comparar o contraponer a todos estos personajes, los hace contestarse unos a otros, alternar sus voces o desenmascararse mutuamente. Como resultado, su discurso interno se desenvuelve como un drama filosófico cuyos personajes son los puntos de vista sobre el mundo, encarnados y convertidos en vivencias.

Todas las voces introducidas por Raskólnikov en su discurso interno llegan en éste a una peculiar interacción que sería imposible entre las voces de un diálogo real. Debido a que suenan dentro de una sola conciencia, las voces logran ser recíprocamente permeables. Se encuentran próximas, superpuestas, parcialmente cruzadas, croando alternancias en las zonas de intersección.

Ya hemos señalado que Dostoievksi no suele presentar la generación del pensamiento, ni siquiera en los límites de la conciencia de los personajos determinados (con excepciones muy raras). El material semántico se ofrece a la conciencia del personaje siempre de una sola vez. No aparece en forma de pensamientos o situaciones aisladas, sino como orientaciones humanas llenas de sentido, como voces, y sólo se trata de seleccionarlas. La lucha ideológica interna librada por el protagonista es lucha por elegir entre las posibilidades semánticas ya existentes, cuyo número permanece casi inmutable a lo largo de toda la novela. Motivos como *yo no lo sabía, yo no lo vi, sólo me enteré después,* están ausentes del mundo de Dostoievski, su héroe sabe todo y ve todo desde un principio. Por eso son tan comunes las declaraciones de los protagonistas (o del narrador sobre los protagonistas) después de la catástrofe, en el sentido de que ellos ya desde antes supieron y previeron todo. "Nuestro héroe lanzó un grito y se llevó las manos a la cabeza. Ya estaba allí; pero hacía mucho tiempo que se lo tenía sabido." Con estas palabras termina *El doble.* El "hombre del subsuelo" subraya constantemente que él ya lo sabía y lo preveía todo. "Yo

mismo todo lo vi, ¡toda mi desesperación estaba al descubierto!", exclama el protagonista de *La mansa.* Sin embargo, según lo vamos a ver, muy a menudo el héroe no quiere darse cuenta de que ya lo sabe todo y trata de fingir ante sí mismo que no ve aquello que, en realidad, está frente a sus ojos constantemente. Pero en tal caso el rasgo que hemos señalado aparece con una claridad aún mayor.

Casi nunca se da un desarrollo del pensamiento bajo la influencia de un material nuevo, de los puntos de vista nuevos, sólo se trata de elegir, de solucionar el problema, "¿quién soy?", "¿con quién estoy?" Encontrar su voz orientándola entre las otras voces, combinarla con unas, oponerla a otras o aislarla de la otra voz con la que la propia se funde, imperceptiblemente; éstos son los problemas que los héroes solucionan en la novela. La palabra del héroe se define por esta característica. Esta palabra se ha de encontrar, se ha de descubrir entre otras palabras en la más tensa orientación recíproca con ellas. Todos estos discursos se dan íntegramente desde un principio. En el proceso de toda la acción interna y externa de la novela estos discursos únicamente se distribuyen unos respecto a otros, forman parte de diversas combinaciones, pero su número, una vez dado, permanece invariable. Podríamos expresarlo de la siguiente manera: desde el principio se da una determinada heterogeneidad semántica, relativamente estable e inalterable desde el punto de vista del contenido, y dentro de esta variedad sólo sucede un cambio de acentos. Raskólnikov ya antes del asesinato reconoce la voz de Sonia en el relato de Marmeládov y en seguida decide ir a buscarla. Desde un principio su voz y su mundo entran en el horizonte de Raskólnikov, iniciándose en su diálogo interno.

—Pero, dime, Sonia: cuando yo estaba allí, tumbado en la oscuridad, y se me representaba todo eso, ¿era que el diablo me tentaba? ¿Eh?...

—¡Calle! ¡No se ría, blasfemo; usted no entiende nada, nada! ¡Oh Señor! ¡Nada, nada comprende en absoluto!

—Calla, Sonia; yo no me río en absoluto. Mira: yo mismo sé que el diablo fue quien me arrastró. ¡Calla, Sonia, calla! —repitió, sombrío y terco—. Yo lo sé todo. *Todo eso ya lo he pensado, y me lo he dicho a mí mismo en voz baja cuando estaba tendido allí en lo obscuro... Todo eso lo discutía yo conmigo mismo, hasta en sus menores detalles, y todo lo sé, todo.* ¡Y cómo me empachaba, cómo me empachaba a mí entonces toda esa verbocidad! Yo quería olvidarlo todo y empezar de nuevo, Sonia, y dejar de despotricar [...] Yo necesitaba conocer otra cosa, otra cosa empujaba mi brazo; *yo necesitaba saber entonces, y saberlo cuanto antes, si yo era también un piojo, como todos, o un hombre.* ¿Estaba facultado para transgredir la ley o no lo estaba? ¿Era osado a traspasar los límites y aprehender o no? ¿Era yo una criatura que tiembla, o tenía *derecho?* [...] Yo sólo quería demostrarte una cosa: *que el diablo entonces me impulsó; pero, después de eso, me explicó que no tenía derecho a lanzarme a ello, porque yo era precisamente un piojo como todos, y nada más. Se rió de mí*, y aquí me tienes, que vine a verte ahora. ¡Recibe al huésped! Si yo no fuera un piojo, ¿habría venido a buscarte? Escucha: al ir yo entonces a casa de la vieja, sólo iba por *probar*... ¡Sábelo! (t. II, pp. 308-309).

En aquel susurro de Raskólnikov, acostado en la oscuridad, ya estaban sonando todas las voces, incluida la voz de Sonia. Él se estaba buscando entre aquellas voces (y el crimen fue únicamente la ruptura en sí mismo), orientando sus acentos. Ahora tiene lugar su reorientación; el diálogo que hemos citado tiene lugar en el momento crucial de este proceso de reacentuación. Las voces en el alma de Raskólnikov ya se han movido y se entrecruzan de otra manera. Pero en los límites de la novela no escucharemos jamás una voz del héroe sin alternancias; en el epílogo tan sólo está indicada la posibilidad de esta voz.

Por supuesto, las peculiaridades de la palabra de Raskólnikov, con toda la heterogeneidad estilística que

la caracteriza, están lejos de agotarse. Todavía tendremos que abundar acerca de la intensidad excepcional de su discurso en los diálogos con Porfirii.

Nos vamos a detener en *El idiota* aún más brevemente, puesto que en esta novela casi no aparecen fenómenos estilísticos fundamentalmente nuevos.

La confesión de Ippolit introducida en la novela ("Mi necesaria explicación") representa el ejemplo clásico de confesión con una escapatoria, así como el mismo suicidio malogrado de Ippolit ya fue planeado como suicidio con una escapatoria. En rasgos generales, Myshkin define correctamente la intención de Ippolit. Al responder a Aglaya, que supone que Ippolit había querido suicidarse para que ella después leyera su confesión, dice Myshkin:

> —Pues, es decir..., ¿cómo expresarse?... Es muy difícil de decir. Pero seguramente quería él que todos lo rodeasen y le dijesen que lo querían y estimaban mucho, y todos se pusiesen a rogarle que se quedase entre los vivos. Es muy posible que él pensase en usted más que nadie, porque en aquel instante la recordó a usted..., aunque pudiera ser que él mismo no se diese cuenta de ello (t. II, p. 820).

Por supuesto, aquí no se trata de un grosero cálculo sino de una escapatoria que se queda a voluntad de Ippolit y que en el mismo grado confunde su actitud hacia sí mismo como su actitud hacia otros.[29] Por eso la voz de Ippolit es internamente tan inconclusa y tan desorientada como la voz del "hombre del subsuelo". Es por eso que su última palabra (la confesión en su intención primaria) de hecho no resulta la última, puesto que su suicidio no se logra.

En contradicción con esta orientación oculta hacia

[29] Lo cual asimismo es correctamente adivinado por Myshkin: "... además, que es posible que no pensase en ello ni remotamente, sino que sólo quisiera..., quisiera encontrarse por última vez entre gente y merecer su estimación y su afecto" (t. II, p. 821).

un posible reconocimiento del otro, orientación que determina el tono y el estilo de la totalidad, se encuentran las declaraciones explícitas de Ippolit que definen el contenido de su confesión:

> [...] No quiero irme —dice Ippolit— sin dejar unas palabras como respuesta, unas palabras libres, no forzadas, no para justificarme..., ¡oh, no; yo no tengo por qué pedir perdón a nadie!..., sino porque así me place a mí hacerlo (t. II, p. 810).

En esta contradicción se fundamenta toda su imagen, y se determinan todo su pensamiento y su palabra.

Con esta palabra personal de Ippolit sobre sí mismo se entreteje el discurso ideológico dirigido, como en el caso del "hombre del subsuelo", al universo, dirigido como protesta; el suicidio viene a ser la expresión de la protesta. Su pensamiento acerca del mundo se desarrolla en forma de un diálogo con una supuesta fuerza superior que lo había ofendido.

La mutua orientación del discurso de Myshkin con la palabra ajena es muy tensa, pero de un carácter distinto. También el discurso interno de Myshkin se desarrolla dialógicamente, tanto en relación con él mismo como con respecto al otro. Myshkin tampoco habla de sí mismo ni del otro, sino consigo mismo y con el otro, y es muy grande la inquietud de estos diálogos internos, pero a él lo domina más bien el temor de su propia palabra con respecto al otro que el miedo a la palabra ajena. Sus retracciones, la lentitud, etc., se explican en la mayoría de los casos precisamente por este temor, comenzando por la simple delicadeza respecto al otro y terminando con un profundo y fundamental temor de decir acerca del otro una palabra decisiva y definitiva. Lo asustan sus propios pensamientos sobre el otro, sus sospechas y suposiciones. En este sentido, es muy característico su diálogo interno que realiza antes del atentado de Rogozhin.

Ciertamente, según la intención de Dostoievski, Myshkin ya es representante del *discurso penetrante,* es decir, de una palabra capaz de inmiscuirse activa y seguramente en el diálogo interno del otro, ayudándolo a reconocer su propia voz. En uno de los momentos de la alternancia más drástica de voces dentro de Nastasia Filípovna, al representar ella, en el apartamento de Gania, una "perdida", Myshkin introduce en su diálogo interno un tono casi decisivo:

—Pero, ¿no le da a usted vergüenza también? ¿Acaso es usted según ahora se manifiesta? ¡Es posible que sea así! —exclamó de pronto el príncipe, con acento de profundo y airado reproche.

Nastasia Filípovna se asombró, quiso reír, pero como si algo se escondiese bajo su risa, después de haber reído un poquito, miró a Gania y se salió del cuarto. Pero no habría llegado al recibimiento cuando se volvió de pronto, fuése rápidamente a Nina Alexándrovna, cogióle la mano y se la llevó a los labios.

—Yo, sépalo usted, no soy lo que él se figuraba —balbuceó aprisa, con vehemencia, poniéndose súbitamente toda encarnada, y dando media vuelta fuése aquella vez tan rápidamente que nadie tuvo tiempo para pensar a quién se había referido [...] (t. II, p. 592).

Palabras similares y con un efecto parecido las sabe decir también Myshkin a Gania, a Rogozhin, a Lizaveta Prokófievna, etc. Pero esta palabra penetrante, llamamiento a una de las voces tomada por auténtica, según la intención de Dostoievski, jamás llega a ser decisiva, carece de la seguridad y prepotencia definitivas, y a veces simplemente se quiebra. Tampoco el príncipe conoce un discurso sólido e íntegro de carácter monológico. El dialogismo interno de su palabra es tan grande y perturbado como el de otros personajes.

Ahora, acerca de *Demonios.* Sólo nos referiremos a la confesión de Stavroguin.

La estilística de la confesión de Stavroguin atrajo la

atención de L. P. Grossman, quien le dedicó un pequeño estudio intitulado *La estilística de Stavroguin (Hacia el estudio del nuevo capitulo de "Demonios").*[30]

He aquí el resumen de su análisis:

> Éste es el extraordinariamente fino sistema composicional de *La confesión de Stavroguin.* Un agudo autoanálisis de una conciencia criminal y un minucioso registro que sus ramificaciones mínimas requirieron, incluso para el mismo tono de la narración, la aparición de un nuevo principio de estratificación de la palabra y de fraccionamiento de un discurso íntegro y plano. Casi en toda la narración se percibe el principio de descomposición de un estilo narrativo bien estructurado. El tema profundamente analítico de la confesión de un hombre pecador requirió una realización igualmente desmembrada y en permanente proceso de desintegración. El discurso de una descripción literaria, sintéticamente acabado, mesurado y equilibrado no correspondería en lo más mínimo a este caótico, terrible e inquieto mundo de un espíritu criminal. La monstruosa fealdad y el inagotable horror de los recuerdos de Stavroguin impusieron esta descomposición del discurso tradicional. El carácter alucinante del tema buscaba insistentemente los nuevos procedimientos de una frase distorsionada e irritante.
>
> *La confesión de Stavroguin* es un extraordinario experimento estilístico en el que la clásica prosa artística de la novela rusa se tambaleó, se contorsionó y se movió hacia nuevos logros aún desconocidos. Solamente con la referencia al arte europeo actual puede hallarse el criterio para evaluar todos los procedimientos proféticos de esta desorganizada estilística.[31]

L. P. Grossman comprendió el estilo de la confesión de Stavroguin como la expresión monológica de su conciencia; en su opinión, el estilo se adecua al tema, esto

[30] En su libro *La poética de Dostoievski,* ed. cit. Inicialmente el libro fue publicado en la segunda compilación de *Dostoievski. Artículos y materiales.*

[31] L. P. Grossman, *La poética de Dostoievski,* ed. cit., p. 162.

es, al crimen mismo, así como al alma de Stavroguin. De este modo, Grossman aplicó a la confesión los principios de la estilística común que únicamente toma en cuenta la palabra directa que sólo se conoce a sí misma y a su objeto. En realidad, el estilo de la confesión de Stavroguin se determina ante todo por su orientación dialógica interna hacia el otro. Es precisamente esta mirada de reojo lanzada hacia el otro la que determina los vericuetos del estilo con toda su especificidad. Precisamente a eso se refería Tijón al comenzar directamente por la "crítica estética" del estilo de la confesión. Es sintomático que Grossman omite lo más importante en la crítica de Tijón y no lo aduce en su artículo, refiriéndose sólo a lo secundario. La crítica de Tijón es muy importante, puesto que expresa indiscutiblemente la intención artística del mismo Dostoievski.

¿Cuál es, de acuerdo con Tijón, el vicio principal de la confesión?

Las primeras palabras de Tijón después de la lectura de las notas de Stavroguin fueron las siguientes:

—¿No se podría hacer algunas correcciones en ese escrito?

—¿Por qué? Yo lo he redactado con toda sinceridad —objetó Stavroguin.

—Un poco el estilo...[32]

Fue precisamente el estilo, con toda su falta de recato, lo que impresionó a Tijón en la confesión. He aquí un fragmento de su diálogo, que pone de relieve lo sustancial del estilo de Stavroguin:

Usted quiere exagerar su maldad, pintarse más malo de lo que en su corazón se siente...

Tijón se había vuelto más atrevido; el documento, por lo visto, le había hecho una intensa impresión.

[32] F. M. Dostoievski, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1977, t. III, p. 1591.

—¿Que exagero? Le repito a usted que no exagero nada. Yo no represento aquí ningún papel.

Tijón se apresuró a bajar los ojos.

—Este escrito responde a la necesidad de un corazón mortalmente herido. ¿Me explico bien? —dijo, insistente y con desusado calor—: Sí, es el arrepentimiento, la natural necesidad del corazón, que ha triunfado. Usted se halla en el verdadero camino, un camino totalmente inaudito. *Pero usted aborrece y desprecia ya por anticipado a todos cuantos hayan de leer lo aquí escrito y los provoca a la lucha.* Si usted no se avergüenza de confesar un crimen, *¿por qué abochornarse de su arrepentimiento?*

—¿Que yo me avergüenzo?

—*¡Usted se avergüenza y teme!*

—¿Que yo temo?

—Sí, mortalmente. Bien dice usted: *"Que me miren todos como quieran"; pero usted mismo, usted, ¿cómo los mirará a ellos?* En su declaración subraya usted algunos pasos con el léxico, usted coquetea con su vida espiritual, y echa mano de cuanta minucia halla a su alcance sólo para *asombrar al lector* con su insensibilidad, una insensibilidad de la que no es usted capaz. *¿Es usted otra cosa que la comedida actitud de un reo ante sus jueces?*[33]

La confesión de Stavroguin, así como la de Ippolit y la del "hombre del subsuelo", es una confesión con la orientación más intensa hacia el otro sin el cual el héroe no puede existir pero al cual al mismo tiempo odia y cuyo juicio rechaza. Por eso la confesión de Stavroguin, así como las confesiones que ya hemos analizado, carece de la fuerza conclusiva y tiende al mismo falso infinito en que tan obviamente recae el discurso del "hombre del subsuelo". Sin el reconocimiento y la aceptación del otro, Stavroguin es incapaz de aceptarse a sí mismo, pero al mismo tiempo no quiere admitir los juicios del otro acerca de su persona. "Para mí quedan aquellos que todo lo saben y me mirarán con tamaños

[33] *Ibid.*, p. 1591.

ojos y yo a ellos. No sé si esto... podría servirme de algo. Me acojo a ello como al recurso último." Pero el estilo de la confesión está dictado a la vez por el odio y la no aceptación de "todos".

La actitud de Stavroguin hacia sí mismo y hacia el otro está encerrada en el mismo círculo vicioso dentro del cual deambulaba el "hombre del subsuelo", que "no prestaba atención alguna a sus compañeros" y al mismo tiempo hacía ruido con sus zapatos para que aquéllos por fin se cercioraran cómo él no les prestaba atención alguna. En *Demonios* la misma situación se presenta con base en otro material muy alejado de lo cómico. Sin embargo, la posición de Stavroguin es cómica. "Incluso en la misma *forma* de su gran arrepentimiento hay algo ridículo", dice Tijón.

Pero al analizar la *Confesión* misma hemos de reconocer que según los indicios externos de su estilo ésta difiere bruscamente de las *Memorias del subsuelo.* Ni una sola palabra ajena ni acento ajeno irrumpen en su tejido. No hay una sola retracción ni reiteración ni puntos suspensivos. Aparentemente, no hay ningún indicio exterior de la influencia sometedora de la palabra ajena. En efecto, aquí la palabra ajena penetró tan profundamente en el interior, en los mismos átomos de la estructura, las réplicas en oposición se sobrepusieron tan densamente que la palabra se representa como externamente monológica. No obstante, incluso un oído no muy agudo percibe en el discurso una alternancia brusca e irreconciliable de voces que en seguida señala Tijón.

El estilo se define ante todo por un cínico desentendimiento del otro subrayado intencionadamente. La frase es bruscamente concisa y cínicamente exacta. No se trata de una sobria austeridad y exactitud, ni del carácter documental en el sentido preciso de la palabra, puesto que el documentalismo realista está dirigido a su objeto y, con toda la sequedad de su estilo, busca ser adecuado a todos los aspectos de su objeto. Stavroguin

tiende a presentar su palabra sin acento valorativo, a petrificarla, a matar en ella todos los tonos humanos. Quiere que todo el mundo lo observe, pero simultáneamente se está arrepintiendo, poniéndose una máscara inmóvil y mortecina. Por eso reconstruye cada oración de manera que le permita ocultar su tono personal o cualquier acento arrepentido o sencillamente turbado. Por eso rompe la frase, puesto que la frase normal es demasiado ágil y receptiva en la transmisión de la voz humana.

Sólo citaremos un ejemplo:

> [...] "Yo, Nikolai Stavroguin, oficial retirado, vivía en el año de 186... en Petersburgo. Llevaba allí una vida licenciosa, que no me proporcionaba placer alguno.
>
> "Tuve por aquel entonces, durante una temporada, tres domicilios. En uno, amueblado con lujo y dotado de servidumbre, vivía yo en unión de María Lebiádkina, hoy mi legítima esposa. Los otros domicilios los alquilaba por meses para mis aventuras; en uno recibía a una señora que estaba enamorada de mí; en el otro, a su doncella. Una temporada acaricié el plan de hacer de modo que señorita y doncella se encontrasen en mi casa. Las conocía a las dos, y me prometía de aquella broma un gran placer."[34]

La frase se quiebra allí donde empieza la viva voz humana. Stavroguin parece querer darnos la espalda después de cada palabra arrojada. Es notable que trata de omitir incluso la palabra "yo" al hablar de sí mismo, cuando el "yo" no sólo es una indicación formal para el verbo, sino que ha de absorber un acento personal particularmente fuerte (por ejemplo, en la primera y en la última oraciones del pasaje citado). Todas las características de la sintaxis marcadas por Grossman —las rupturas sintácticas, un discurso intencionadamente opaco o deliberadamente cínico— son, en realidad, la

[34] *Idem*.

manifestación del deseo general de Stavroguin de eliminar, con desafío y alarde, el vivo acento personal de su discurso, de hablar dándole la espalda al interlocutor. Por supuesto, junto a esta particularidad podemos encontrar en la *Confesión* de Stavroguin algunos de los fenómenos que analizamos en los anteriores enunciados monológicos de los personajes, aunque ciertamente en forma debilitada y, en todo caso, sometidos a la tendencia dominante.

La narración en *El adolescente*, sobre todo en el principio, nos remite aparentemente a las *Memorias del subsuelo:* la misma polémica oculta y abierta con el lector, las mismas retracciones, puntos suspensivos, la misma introducción de las réplicas anticipadas, la misma dialogización de todas las actitudes hacia uno mismo y hacia el otro. Las mismas características posee el discurso del adolescente en tanto que personaje.

En la palabra de Versílov se ponen de manifiesto fenómenos un tanto distintos. Su palabra es contenida y en apariencia plenamente estética. Pero en realidad tampoco este discurso posee un decoro auténtico. Está construido de tal manera que se ahoguen todos los tonos y acentos personales intencionada y subrayadamente, con un desafío reservado y despectivo al otro. Lo cual indigna y ofende al adolescente que busca oír la voz propia de Versílov. Con una admirable maestría, Dostoievski en raros momentos obliga a esta voz a irrumpir con sus nuevas e inesperadas entonaciones. Versílov, larga y obstinadamente, evade el encuentro cara a cara con el adolescente sin ponerse la máscara verbal que había elaborado y usado con tanta elegancia. He aquí uno de los encuentros en que la voz de Versílov logra irrumpir:

> —Estas escaleras... —murmuró Versílov, recalcando las palabras, de seguro por decir algo, para que no lo dijera yo—, estas escaleras..., yo no tengo costumbre, y tú vives en un tercer piso, aunque, por lo demás, ya he encontrado el camino... No te molestes, rico, te vas a resfriar [...]

> Calló. Habíamos llegado a la puerta de la calle y yo seguía detrás de él. Abrió la puerta; el viento que irrumpió rápido me apagó la vela. Entonces yo, de pronto, le cogí una mano. Hacía oscuridad completa. Él se estremeció, pero no dijo nada. Yo apreté su mano, y de pronto me puse a besársela ansiosamente varias veces, muchas veces.
>
> —Hijo mío, muchacho, ¿por qué me quieres tanto? —dijo él, pero ya en otro tono completamente distinto (t. II, p. 1672).

No obstante, la alternación de las dos voces en la voz de Versílov es sobre todo marcada y fuerte con respecto a Ajmakova (amor-odio) y en parte con respecto a la madre del adolescente. La alternancia acaba por convertirse en una plena desintegración temporal de estas voces: en la aparición del doble.

En *Los hermanos Karamázov* aparece un nuevo momento en la estructuración del discurso monológico del héroe, en el cual hemos de detenernos brevemente, aunque este momento se revela en toda su plenitud en el diálogo.

Ya hemos dicho que los personajes de Dostoievski saben todo desde el principio y tan sólo hacen una elección en el material semántico completamente presente. Pero en ocasiones ocultan de sí mismos el hecho de que efectivamente ya lo saben y lo ven todo. La expresión más simple de esta particularidad son los dobles pensamientos que caracterizan a todos los héroes de Dostoievski (incluso a Myshkin y a Alíoscha). Un pensamiento es evidente y determina el *contenido* del discurso, otro es oculto y sin embargo determina la *estructura* del discurso al echar sobre éste su sombra.

La novelita *La mansa* está directamente estructurada sobre el motivo de un desconocimiento consciente. El protagonista se oculta y cuidadosamente expulsa de su propio discurso algo que tiene presente todo el tiempo. Todo su monólogo se reduce al deseo de obligarse a sí mismo a ver y reconocer finalmente aquello que en

realidad él sabe y ve desde el principio. Dos terceras partes de este monólogo se determinan por el desesperado intento de esquivar aquello que internamente determina su pensamiento y su discurso como una "verdad" que está presente invisiblemente. Trata de "reunir sus pensamientos en un solo punto" que se encuentra más allá de esta verdad. Pero al fin y al cabo se ve obligado a unirlos en este punto de la "verdad" tan terrible para él.

Este motivo estilístico está elaborado con una particular profundidad en las palabras de Iván Karamázov. Al principio, el deseo de la muerte paterna, y luego, su participación en el asesinato aparecen como los hechos que determinan su palabra invisiblemente, desde luego en una estrecha relación con su ambigua orientación ideológica en el mundo. El proceso de la vida interior de Iván representado en la novela aparece, en grado considerable, como proceso del reconocimiento y afirmación para sí mismo y para otros de las cosas que él en realidad ya sabe desde hace mucho tiempo.

Reiteramos que este proceso se desenvuelve principalmente en los diálogos, y ante todo en los que se dan con Smerdiákov. Es precisamente este último quien paulatinamente se apodera de aquella voz de Iván que él mismo oculta de sí. Smerdiákov puede dominar esa voz exactamente porque la conciencia de Iván no contempla este aspecto ni lo quiere ver. Finalmente, logra que Iván haga y diga lo que él quiere. Iván parte a Chermashnia, a donde Smerdiákov lo encaminaba con insistencia.

> [...] Ya en el coche, Smerdiákov acercóse a arreglar la alfombrilla.
>
> —Mira: a Chermashnia voy —pareció escapársele de pronto a Iván Fiodórovich; lo mismo que la víspera, le salió espontáneamente y hasta con cierta nerviosa risa. Mucho lo recordó luego.
>
> —Eso quiere decir que tiene razón la gente cuando dice que con un hombre de talento da gusto hablar

—respondió Smerdiákov con voz firme, mirando con penetrantes ojos a Iván Fiodórovich (t. III, p. 229).

El proceso de comprensión y del gradual reconocimiento del hecho de que él, en realidad, sabía lo que le decía su otra voz, representa el contenido de las partes subsiguientes de la novela. El proceso queda inconcluso; lo interrumpe la enfermedad psíquica de Iván.

La palabra ideológica de Iván, su orientación personal y el cuestionamiento dialógico de su mismo objeto se revelan con una nitidez excepcional. No se trata de un juicio acerca del mundo, sino de una no aceptación personal de este mundo, de su rechazo dirigido a Dios en tanto que responsable de la organización universal. Pero la palabra ideológica de Iván se desarrolla en un diálogo doble; al diálogo entre Iván y Alíoscha se intercala el diálogo (o más bien el monólogo dialogizado) del Gran Inquisidor con Cristo escrito por Iván.

Analicemos otro tipo de discurso en Dostoievski, la palabra hagiográfica. Ésta aparece en el habla de la Coja, de Makar Dolgoruki y, finalmente, en la hagiografía de Zósima. Probablemente este tipo de discurso aparece por primera vez en los relatos de Myshkin (sobre todo el episodio de Marie). La palabra hagiográfica es un discurso sin retracción, discurso que se centra tranquilamente en sí mismo y en su objeto. Pero, por supuesto, en Dostoievski este tipo de discurso aparece estilizado. La voz monológicamente firme y segura del héroe en realidad jamás aparece en sus obras, pero hay cierta tendencia hacia ella en algunos casos. Cuando el héroe, según el plan de Dostoievski, se acerca a la verdad sobre sí mismo, cuando hace las paces con el otro y se apodera de su voz auténtica, empieza a cambiar su tono y su estilo. Cuando, por ejemplo, el protagonista de *La mansa* llega, según el plan de la obra, a la verdad: "La verdad purifica su mente y su corazón. Al final cambia incluso el tono del relato comparado con su deslavazado comienzo", escribe Dostoievski en la introducción a la obra.

He aquí la voz transformada del héroe en la última página de la novelita:

¡Ciega, ciega que fuiste!... Muerta... Ella no oye nada... ¡No sabes qué paraíso hubiera yo podido formarte! El paraíso estaba en mi alma, donde yo lo había plantado para ti. ¿Que no me hubieras tenido cariño?... Bueno: ¿y qué? Pues así ahora y así habría seguido siendo siempre. Con sólo que me hubieras mirado como un amigo..., y nos hubiéramos alegrado juntos, y nos hubiéramos reído y mirándonos jovialmente a los ojos. Y así habríamos vivido, sencillamente... Y si tú llegabas a querer a otro..., bueno, pues nada, ¡a quererlo! Te hubieras ido y reído con él, y yo te habría mirado solamente desde la otra acera... ¡Ah, todo, todo! Con tal que ella pudiera abrir los ojos de nuevo. ¡Sólo por un instante, por un momento nada más! ¡Que mirase como hace poco, cuando estaba delante de mí y me juraba que sería mi mujercita fiel! ¡Ah, de una sola mirada todo lo comprendería! (t. III, p. 1130).

En el mismo estilo aparecen las palabras análogas sobre el paraíso. Pero estos tonos suenan como propósito cumplido en el discurso del "joven hermano de Zósima", en el del mismo Zósima después del triunfo sobre sí mismo (el episodio del duelo y del ayudante) y, finalmente, en las palabras del "misterioso visitante" después de su arrepentimiento. Todos estos discursos están adecuados en mayor o menor medida a los tonos estilizados de las hagiografías o confesiones eclesiásticas. En la narración misma aparecen una sola vez, en el capítulo "Las bodas de Caná" de *Los hermanos Karamázov.*

El *discurso penetrante* tiene en las obras de Dostoievski su función específica. Conforme al plan, este tipo de discurso debe ser sólidamente monológico, sin ruptura, sin retracción, sin una escapatoria, sin polémica interior. Pero este tipo de palabra sólo es posible en un diálogo real con el otro.

En general, la aceptación mutua y la fusión de voces incluso dentro de una sola conciencia —de acuerdo con las intenciones de Dostoievski y según sus presupuestos ideológicos— no puede ser un acto monológico, sino que presupone la iniciación de la voz del héroe en el coro; pero para ello es necesario quebrar y ahogar sus propias voces ficticias que irrumpen en la voz auténtica del hombre y se mofan de ella. En el plano de la ideología social de Dostoievski este aspecto desembocó en la exigencia de la fusión de los intelectuales con el pueblo: "Sé humilde, hombre orgulloso, y ante todo doblega tu orgullo. Sé humilde, hombre ocioso, y ante todo ponte a trabajar para el pueblo". En el plano de su ideología religiosa esto significó el unirse al coro y exclamar con todos "¡Hosanna!" En este coro la palabra pasa de unos labios a otros en los mismos tonos de alabanza, júbilo y alegría. Pero en el plano de su obra literaria no se plasma esta polifonía de voces piadosas, sino una polifonía de voces en lucha e internamente desdobladas. Estas últimas ya no se han dado en el plano de sus aspiraciones ideológicas estrechas, sino sobre el fondo de la realidad de aquella época. La utopía social y religiosa que caracteriza sus puntos de vista ideológicos no absorbió ni disolvió en sí su visión artística objetiva.

Algunas palabras acerca del estilo del narrador

La palabra del narrador, en las obras tardías, no aporta ningún tono nuevo ni cambio alguno de importancia en su posición en comparación con la palabra de los personajes. Sigue siendo un discurso entre otros. En general, la narración se mueve entre dos límites: entre el discurso informativo y secamente protocolario, no representativo, y el del personaje. Pero allí donde la narración tiende al discurso del héroe, se refiere a este último con un acento transpuesto o cambiado (burlón, polémico, irónico) y únicamente en los casos más raros

tiende a una fusión uniacentual con el discurso del personaje.

Entre estos dos límites se mueve la palabra del narrador en cada una de las novelas.

La influencia de estos dos límites, incluso, se revela con toda evidencia en los títulos de los capítulos: unos se toman directamente de las palabras del personaje (pero como títulos de los capítulos estas palabras por supuesto se reacentúan), otros siguen su estilo o poseen un carácter informativo, y algunos, finalmente, son de carácter convencionalmente literario. He aquí un ejemplo para todos los casos de *Los hermanos Karamázov:* capítulo II del libro primero, "¡Para qué vivirá un hombre así!" (palabras de Dmitri); capítulo II del libro primero, "Al primer hijo lo tenía abandonado" (estilo de Fiódor Pávlovich); capítulo I del primer libro, "Fiódor Pávlovich Karamázov" (título informativo); capítulo VI del libro quinto, "Donde aún no está muy claro" (título convencionalmente literario). El índice de *Los hermanos Karamázov* encierra en sí, como un microcosmos, toda la pluralidad de tonos y estilos que forman parte de la novela.

En ninguna novela esta multiplicidad de tonos y estilos se reduce a un mismo denominador común. No aparece palabra dominante, ya sea palabra del autor, ya sea palabra del protagonista. En este sentido, no existe la unidad de estilo monológico en las novelas de Dostoievski. En cuanto a la organización de la totalidad de la narración, ésta, como sabemos, se dirige dialógicamente al protagonista. La dialogización total de todos los elementos de la obra representa, sin excepción alguna, el momento esencial de la intencionalidad del autor.

Allí donde la narración no interviene como voz ajena en el diálogo interior de los personajes, donde no forma parte de la fusión alternante con el discurso de alguno de los personajes, se presenta el hecho sin voz, sin entonación o con una entonación convencional. El discurso escuetamente informativo y protocolario, materia pri-

ma para una voz, representa una suerte de palabra sin voz, pero este hecho carente de voz y de acento se ofrece de tal modo que puede formar parte del horizonte del protagonista y puede llegar a ser material para su voz propia, para un juicio acerca de sí mismo. El autor no aplica su propio juicio y valoración al discurso del narrador. Es por eso que el narrador, desde su horizonte, carece de la ventaja de visión, de perspectiva.

De este modo, unas palabras, directa y abiertamente, tienen que ver con el diálogo interior del protagonista, otras le corresponden potencialmente; el autor las estructura de tal modo que la conciencia y la voz del protagonista puedan apropiarse de estos discursos; su acentuación no está predeterminada, queda un lugar libre para ella.

Así, pues, en las obras de Dostoievski no existe la palabra definitiva, concluyente, determinante de una vez por todas. Por eso tampoco aparece la imagen estable del héroe, imagen que contesta la pregunta "¿Quién es *él?*" Se plantean únicamente las preguntas "¿Quién soy *yo?*" o "¿Quién eres tú?" Pero también estas preguntas se incorporan a un diálogo interior continuo e inconcluso. El discurso del héroe y el discurso sobre el héroe se determinan por una relación dialógica abierta hacia sí mismo y hacia el otro. El discurso del autor no puede abarcar íntegramente, cerrar y concluir desde el exterior al héroe y su palabra. Lo que puede tan sólo es dirigirse, apelar a la palabra del personaje. Todas las definiciones y los puntos de vista se absorben por el diálogo, se adhieren a su generación. Dostoievski no conoce la palabra que determine a distancia y que, sin inmiscuirse en el diálogo interior del héroe, construye su imagen de manera neutra y objetiva. El discurso *in absentia* que realice una conclusión definitiva de la personalidad no forma parte de la intención del escritor. En el mundo de Dostoievski no existen objetos petrificados, muertos, conclusos, afónicos, que hubiesen dicho ya su última palabra.

El diálogo en Dostoievski

La autoconciencia del personaje en Dostoievski está plenamente dialogizada, en todo momento de su existencia está orientada hacia el exterior, se dirige intensamente hacia sí misma, hacia el otro, el tercero. Fuera de esta viva orientación hacia sí mismo y hacia el otro no existe tampoco la autoconciencia para uno mismo. En esta relación se puede decir que el hombre en Dostoievski es *sujeto de apelación.* No se puede hablar sobre él; sólo es posible dirigirse a él. Aquellas "profundidades del alma humana" consideradas por Dostoievski como el objeto principal de representación para su realismo "en el sentido superior" sólo se revelan en medio de una intensa exhortación. No se puede aprehender, ver y comprender al hombre interior haciéndolo objeto de un análisis imparcial y neutral, tampoco se lo puede aprehender mediante una fusión con él, una empatía. Se le puede acercar y descubrirlo —o más bien obligarlo a descubrirse— mediante la comunicación con él, dialógicamente. Asimismo, sólo se puede representar al hombre interior como lo entendía Dostoievski, representando su comunicación con el otro. Sólo en la comunicación, en la interacción del hombre con el hombre se manifiesta el "hombre dentro del hombre", tanto para otros como para él mismo.

Así que es muy comprensible que en el centro de la visión artística de Dostoievski debe encontrarse el diálogo, pero no como recurso sino como la finalidad en sí. El diálogo no es la antesala de la acción sino la acción misma. Tampoco el diálogo es un medio para descubrir un carácter ya delineado previamente; no, en Dostoievski el hombre no sólo se proyecta hacia el exterior, sino que por primera vez llega a ser lo que es; no sólo para otros, sino, reiteramos, para sí mismo. Ser significa comunicarse dialógicamente. Cuando se acaba el diálogo se acaba todo. Por eso en realidad el diálogo no

puede ni debe terminar. En el plano de su visión utópica-religiosa del mundo Dostoievski ubica el diálogo en la eternidad, concibiendo a ésta como un júbilo y admiración en conjunto; en una palabra, como una *con-cordia*. En el plano de la novela, esta particularidad se representa como la inconclusividad del diálogo (inicialmente como el falso infinito en el diálogo).

En las novelas de Dostoievski todo se reduce al diálogo, a la contraposición dialógica en tanto que centro. Todo es tan sólo recurso, el diálogo es la finalidad propia. Una sola voz no concluye ni resuelve nada. Dos voces es un mínimo de la vida, un mínimo del ser. En la concepción de Dostoievski, la infinitud potencial del diálogo ya de por sí resuelve el problema acerca de que ésta no puede tener argumento, en el sentido estricto de la palabra, puesto que el diálogo argumental tiende a su conclusión tan necesariamente como el mismo suceso argumental cuyo momento representa de hecho el diálogo. Por eso el diálogo en Dostoievski, como ya lo hemos dicho, siempre se encuentra fuera del argumento, o sea, es internamente independiente de la correlación que existe entre los hablantes a pesar de que, por supuesto, viene preparado por éste. Por ejemplo, el diálogo de Myshkin y Rogozhin es diálogo del "hombre con el hombre" y no el diálogo de dos rivales, a pesar de que fue precisamente la rivalidad la que los había hecho reunirse. El núcleo del diálogo siempre se encuentra fuera del argumento, por más intenso que fuese el diálogo desde el punto de vista del argumento (por ejemplo, el diálogo entre Aglaya y Nastasia Filípovna). Pero en cambio la envoltura del diálogo es siempre profundamente motivada por el diálogo. Solamente los diálogos del temprano Dostoievski tuvieron un carácter un tanto abstracto y carecían de un sólido marco argumental.

El esquema principal del diálogo de Dostoievski es extremadamente sencillo: es la contraposición del hombre al hombre en tanto que contraposición del yo al otro.

En las primeras obras este "otro" tiene también un carácter algo abstracto: es el otro como tal. "Yo estoy solo, y ellos juntos", solía pensar en su juventud el "hombre del subsuelo". Pero en realidad sigue pensando igual en su vida posterior. Para él, el mundo se estructura en dos bandos: en uno se halla el "yo", en el otro "ellos", esto es, todos los otros sin excepción, sea quien sea. Para él, cada hombre existe ante todo como "otro". Esta definición del hombre determina directamente todas sus relaciones con él. El "hombre del subsuelo" reduce a toda la gente al común denominador del "otro". Sus condiscípulos, compañeros de oficina, su sirviente Apolo, la mujer que lo ama e incluso el creador del universo con el cual polemiza, aparecen en esta categoría y antes que nada reacciona a ellos como a "otros" respecto a su persona.

Este grado de abstracción se determina por la misma concepción de esta obra. La vida del personaje del subsuelo carece de todo argumento. La vida argumental en que existen amigos, hermanos, padres, esposas, rivales, mujeres amadas, etc., y en la cual él mismo hubiera podido ser hermano, hijo, marido, sólo es vivida por él en los sueños. En su vida real no existen estas categorías tan humanas. Es posible que por eso sus diálogos internos y externos sean tan abstractos y clásicamente delineados de manera que sólo son comparables a los diálogos de Racine. Lo infinito del diálogo externo se manifiesta con la misma claridad matemática que manifiesta lo infinito del diálogo interior. Un otro real sólo puede entrar en el mundo del "hombre del subsuelo" como *el otro* con el cual se ha entablado ya una polémica interna sin solución. Toda voz ajena real inevitablemente se funde con la voz ajena que ya suena en los oídos del protagonista. La palabra real del otro, así como todas las réplicas ajenas anticipadas también, se introduce en el movimiento del *perpetuum mobile.* El héroe exige tiránicamente del otro un reconocimiento y una afirmación de su propia persona, pero al mismo

tiempo no acepta ni el reconocimiento ni la afirmación porque quedaría en una posición débil y pasiva, como el comprendido, el aceptado, el perdonado. Su orgullo no puede soportar esto.

> [...] ¡Tampoco te perdonaré nunca mis lágrimas de hace un instante, que no pude contener en tu presencia, como una mujerzuela avergonzada! ¡Y todo esto que ahora te confieso, tampoco te lo perdonaré nunca! (le grita a la muchacha que lo ama)... ¿Comprendes cuánto he de aborrecerte en adelante por haber estado aquí y oído lo que decía? Porque ten en cuenta que el hombre sólo se desahoga así una vez en su vida y aun es menester para ello que le entre una llantina... ¿Qué más quieres? ¿Por qué, después de todo esto, sigues ahí hecha un pasmarote? ¿Por qué me atormentas? ¿Por qué no te vas? (t. I, p. 1519).

Pero ella no se fue. Sucedió algo peor. Ella lo comprendió y lo aceptó tal como era. Él no pudo soportar su compasión y aceptación.

> [...] ¿Qué era lo que me daba vergüenza? No lo sé; pero la tenía, y mucha. ¿Fue que por mi embrollada mente pasó la idea de haberse trocado los papeles, de que ella era la heroína, mientras que yo me había convertido en una criatura tan humillada y ofendida como ella lo fue antes en aquella noche aborrecible?... Todo eso pasó por mi imaginación mientras estaba tendido de bruces sobre el canapé.
>
> ¡Dios mío! ¿Sería que tenía envidia? No sé. Hasta ahora no he podido ponerlo en claro. Y entonces seguramente lo comprendía menos. Porque me es imposible la vida como no pueda tiranizar a alguien... Pero... con razones no se puede explicar nada, y, por tanto, es inútil razonar (t. I, p. 1520).

El "hombre del subsuelo" queda atrapado en su irresoluble contraposición al "otro". Una voz humana real, así como una réplica ajena anticipada, no pueden concluir su infinito diálogo interior.

Ya hemos dicho que el diálogo interior (es decir, el microdiálogo) y los principios de su estructuración fueron la base sobre la cual Dostoievski inicialmente solía introducir las otras voces reales. Esta interrelación del diálogo interno y externo (estructuralmente expresado) ha de ser observada con una mayor mención, porque en ella radica la esencia de la dialogología de Dostoievski.

Ya hemos visto cómo en *El doble* el otro protagonista (el doble) fue introducido por Dostoievski directamente como la personificación de la segunda voz interior del mismo Goliadkin. La voz del narrador también tenía estas características. Por otro lado, la voz interior de Goliadkin sólo representaba un sustituto, un sucedáneo específico de una voz ajena real. Gracias a ello se logró una íntima relación interior, así como una extrema (aunque aquí unilateral) intensidad de su diálogo. La réplica ajena (la del doble) no podía dejar de molestar profundamente a Goliadkin, porque no fue otra cosa que su propia palabra en la boca ajena o, más bien, una palabra vuelta al revés, por así decirlo, palabra con la acentuación transpuesta y distorsionada con mala intención.

Este principio de la combinación de voces se conserva, aunque en una forma más compleja y profunda, en toda la obra posterior de Dostoievski. A este principio se debe la excepcional fuerza de sus diálogos. Dostoievski introduce a dos héroes de tal modo que cada uno de ellos queda íntimamente ligado a la voz interior del otro, a pesar de que ya nunca aparece como una encarnación directa del otro (la excepción es el diablo de Iván Karamázov). Por eso en su diálogo las réplicas de uno se sobreponen o incluso parcialmente coinciden con las réplicas del diálogo interior de otro. La profunda y esencial relación o la coincidencia parcial de las palabras ajenas de un personaje con la palabra interior y secreta del otro aparece como el momento obligatorio en todos los diálogos importantes de Dostoievski; los

diálogos principales, por su parte, se estructuran directamente sobre este aspecto.

Citaremos un breve pero muy representativo diálogo de *Los hermanos Karamázov.*

Iván Karamázov todavía cree plenamente en la culpabilidad de Dmitri. Pero en el fondo de su alma, casi en secreto de sí mismo, se interroga acerca de su propia culpa. La lucha interior en su alma tiene un carácter extremamente intenso.

En este preciso momento se da el mencionado diálogo con Alíoscha.

Alíoscha niega categóricamente la culpabilidad de Dmitri.

> —¿Quién es el asesino, a juicio tuyo?... —preguntó [Iván. M. B.], con cierta frialdad y hasta con un dejo de altivez en su voz.
>
> —De sobra sabes tú quién —respondió Alíoscha con voz queda y penetrante.
>
> —¿Quién? ¿La fábula de ese idiota, de ese epiléptico, de Smerdiákov? —Alíoscha sintióse de pronto temblar todo él.
>
> —De sobra sabes quién —dejó escapar sin fuerzas; se ahogaba.
>
> —¿Sí? ¿Quién, quién?... —gritó Iván casi furioso. Había perdido todo dominio sobre sus nervios.
>
> —Yo sólo sé una cosa —dijo Alíoscha casi en un susurro—: que quien mató a nuestro padre no fuiste tú, estoy seguro de ello.
>
> —¡Que no he sido yo! ¿Qué quieres decir con eso? —preguntó Iván, estupefacto.
>
> —¡Que no fuiste tú quien mató a padre, que no fuiste tú!... —repitió Alíoscha con entereza.
>
> —Harto sé que no he sido yo. ¿O es que estás delirando? —exclamó Iván con risa lívida y convulsa. Parecía querer tragar con los ojos a Alíoscha. Ambos volvieron a detenerse junto a un farol.
>
> —No, Iván; tú mismo dijiste más de una vez que habías sido tú el asesino.
>
> —¿Cuándo dije yo eso?... Yo estaba en Moscú... ¿Cuándo lo dije? —exclamó Iván, casi fuera de sí.

—Tú lo dijiste varias veces, cuando te quedabas solo durante aquellos dos meses horribles —prosiguió Alíoscha con la misma dulzura de antes. Pero hablaba ya como enajenado, cual si no fuese dueño de su voluntad, obedeciendo algún vago mandato—. Te inculpabas a ti mismo y confesabas que nadie sino tú habías sido el asesino. Sólo que no lo eras, estabas equivocado, no eras tú el criminal, óyeme bien, no lo eras. Dios me envió a decírtelo (t. III, pp. 466-467).

Aquí el procedimiento que estamos analizando se encuentra al desnudo y se pone de manifiesto en todo su contenido. Alíoscha dice directamente que está contestando la pregunta que se dirige Iván en su diálogo interior. Este fragmento representa también el ejemplo más típico de la palabra penetrante y de su papel artístico en el diálogo. Es muy importante lo siguiente. Las propias palabras secretas de Iván despiertan en él el rechazo y el odio hacia Alíoscha, precisamente por el hecho de haberlo calado hondo, porque efectivamente representan la respuesta a la pregunta que se ha planteado. Ahora ya simplemente se niega a aceptar las discusiones de su problema interno en boca ajena. Alíoscha entiende esto perfectamente, pero prevé que Iván, "conciencia profunda", tarde o temprano se daría la respuesta categóricamente afirmativa: he matado. Según la idea de Dostoievski, es imposible darse otra respuesta a uno mismo. En este momento es oportuna la palabra de Alíoscha en tanto que la palabra del otro:

—Hermano —empezó de nuevo Alíoscha con voz trémula—, te dije eso porque crees en mi palabra, lo sé. De una vez para siempre te dije esas palabras: "No has sido tú". ¿Lo oyes? De una vez para siempre. Y Dios fue el que me inspiró para que así te hablara, aunque desde ese momento concibieses un odio eterno contra mí... (t. III, p. 467).

Las palabras de Alíoscha, que se entrecruzan con el discurso interior de Iván, deben confrontarse con las

palabras del diablo, que también repiten las palabras y los pensamientos del mismo Iván. El diablo aporta al diálogo interior de Iván los acentos de mofa y de una definitiva condena, semejante a la voz del diablo en el proyecto de ópera de Trishátov, donde la canción del demonio suena "Con los himnos, juntamente con los himnos, casi fundiéndose con ellos, y, sin embargo, de un modo totalmente distinto". El diablo habla como Iván pero al mismo tiempo como el "otro" que exagera y distorsiona con hostilidad sus acentos. "Tú eres yo —le dice Iván al diablo—, sólo con otra facha." También Alíoscha aporta al diálogo interior de Iván acentos ajenos, pero en un sentido totalmente opuesto. Alíoscha, en tanto que "otro", introduce palabras de amor y pacificación que serían imposibles en la boca de Iván con respecto a sí mismo. El discurso de Alíoscha y el discurso del diablo al repetir igualmente las palabras de Iván les comunican un acento contrario. Uno refuerza a una réplica de su diálogo interior, el otro refuerza a otra.

Se trata de una disposición de personajes y de una correlación de los discursos de éstos sumamente típicas de Dostoievski. En sus diálogos se topan y discuten no dos voces monológicas íntegras, sino dos voces desdobladas (al menos una de ellas en todo caso está desdoblada). Las réplicas explícitas de uno contestan a las réplicas implícitas del otro. La contraposición al protagonista de dos personajes, cada uno de los cuales está relacionado con las réplicas opuestas del diálogo del protagonista, es el conjunto tan característico de Dostoievski.

Para comprender correctamente la idea de Dostoievski es importante tomar en cuenta su valoración del papel del otro hombre en tanto que *el otro*, puesto que sus efectos artísticos principales se logran mediante la interpretación de una misma palabra con voces diversas que se oponen. Como un paralelo al diálogo citado entre Alíoscha e Iván aducimos un fragmento de la carta de Dostoievski a G. V. Kovner (1877):

> No me complacen en absoluto aquellas dos líneas de su carta donde usted dice no sentir arrepentimiento alguno por su comportamiento en el banco. Existe algo superior al razonamiento y a toda clase de circunstancias convenientes, algo a que cada quien está obligado a someterse (es decir, otra vez algo como *consigna*). Puede ser que usted tenga suficiente inteligencia como para no ofenderse a mi franqueza y a lo *importante* de mi nota. En primer lugar, yo no soy mejor que usted ni nadie (y no se trata de una falsa humanidad, y ¿para qué la necesitaría?), y en segundo lugar, si lo justifico a usted en mi corazón (así como lo invitaré a usted a que me justifique a mí), siempre es mejor que yo lo justifique a usted y no que usted se justifique a sí mismo.[35]

La correlación de personajes en *El idiota* es análoga. Existen dos grupos principales: Nastasia Filípovna, Myshkin y Rogozhin constituyen uno, y Myshkin, Nastasia Filípovna y Aglaya, otro. Sólo nos detendremos en el primero.

La voz de Nastasia Filípovna, come hemos visto, se desdobla en la voz que la considera como mujèr "perdida", culpable, y en la voz que la justifica y acepta. Sus discursos combinan la alternancia de estas dos voces: bien predomina una, bien otra, pero ninguna logra vencer a la otra. Los acentos propios de cada una de las voces se refuerzan por o se alternan con las voces reales de otras personas. Las voces condenatorias la obligan a exagerar los acentos de su voz culpable para llevar la contraria a los demás. Es por eso que su confesión empieza a sonar como la confesión de Stavroguin o como la del "hombre del subsuelo", más cercana esta última por su estilo a la de Nastasia Filípovna. Cuando ella llega al apartamento de Gania dondo la acusan según ella sabe, empieza deliberadamente a representar el papel de una cortesana, y sólo la voz de Myshkin que se cruza con su diálogo interior en dirección con-

[35] F. M. Dostoievski, *Correspondencia*, t. III, ed. cit., p. 256.

traria la hace cambiar bruscamente de tono y besar con veneración la mano de la madre de Gania, de la que acabó apenas de mofarse. El lugar de Myshkin y de su voz real en la vida de Nastasia Filípovna se determina precisamente por esta relación con una de las réplicas de su diálogo interior:

> ¿Acaso no he soñado contigo? Tienes razón, he soñado desde hace mucho tiempo, ya en su hacienda donde viví sola cinco años; a veces uno pensaba, pensaba, soñaba, soñaba —siempre imaginando a una persona así como tú, bueno, honrado, bondadoso e igualmente tontito, que de repente llegaría y me diría—: "Usted no tiene la culpa, Nastasia Filípovna, y ¡yo la adoro!" Y así soñando a veces me volvía loca... (t. IV, p. 197).

Esta réplica anticipada de otro hombre fue oída por ella por primera vez en la voz real de Myshkin, quien casi la repitió en la velada fatal de Nastasia Filípovna.

La ubicación de Rogozhin es diferente, desde el principio llega a simbolizar para Nastasia Filípovna la personificación de su segunda voz: "Pues yo soy la de Rogozhin", repite ella reiteradamente. Andar con Rogozhin, irse con Rogozhin significa para ella escenificar y realizar su segunda voz. El Rogozhin que la regatea y trata de comprar con sus parrandas representa el símbolo de su perdición, exagerado maliciosamente, lo cual es injusto respecto a él, puesto que éste, sobre todo en el principio, no tiende a condenarla, pero en cambio sabe odiarla. Detrás de Rogozhin se divisa el cuchillo, y ella lo sabe. Así se relaciona mutuamente este grupo. Las voces reales de Myshkin y Rogozhin: la repetida huida de la boda con Myshkin para reunirse con Rogozhin, y de éste otra vez con Myshkin, el odio y el amor por Aglaya, etcétera.[36]

[36] A. P. Skaftymov, en su artículo "La composición temática de la novela *El idiota*", comprendió muy correctamente el papel del otro (con respecto al yo) en la correlación entre los personajes en

Los diálogos de Iván Karamázov con Smerdiákov son de otro tipo. En ellos alcanza Dostoievski la cumbre de su maestría dialógica.

La relación mutua entre Iván y Smerdiákov es muy compleja. Ya hemos dicho que el deseo de la muerte del padre invisible y semiimplícito en el mismo Iván determina algunos de sus discursos al inicio de la novela. Smerdiákov, sin embargo, capta esta voz oculta con una claridad e indudabilidad absoluta.[37]

la obra de Dostoievski. "Dostoievski —escribe Skaftymov— hace ver en Nastasia Filípovna y en Ippolit (como en todos sus personajes orgullosos) los tormentos de angustia y soledad que se solían expresar en una invariable búsqueda del amor y la compasión, con lo cual se apoyó la tendencia al hecho de que el hombre frente a su autocompasión íntima e interna *no puede aceptarse a sí mismo* y, sin consagrarse a sí mismo, se duele por sí y busca consagración y sanción a su persona en el corazón del otro. La imagen de Marine, en el relato del príncipe Myshkin, se da en función de la purificación mediante el perdón."

He aquí cómo define Skaftymov la postura de Nastasia Filípovna respecto a Myshkin: "De esta manera el mismo autor pone de manifiesto el sentido de la inestable actitud de Nastasia Filípovna hacia Myshkin: al buscarlo (el deseo de un ideal, del amor y del perdón) lo rechaza, ora con el motivo de su propia indignidad (conciencia de culpa, pureza del alma), ora con el motivo de orgullo (incapacidad para olvidarse de sí misma y aceptar el amor y el perdón)" *(Cf. La creación de Dostoievski*, ed. cit., pp. 148-153).

No obstante, A. P. Skaftymov permanece en el plano del análisis puramente psicológico. No pone de relieve la verdadera importancia artística de este aspecto en la estructuración de los personajes y del diálogo.

[37] Alíoscha también percibe desde el principio esta voz de Iván. Citaremos su pequeño diálogo con Iván ya después del asesinato. En general, este diálogo tiene la estructura análoga del que acabamos de analizar, aunque hay algunas diferencias.

"—¿Te acuerdas [dice Iván a Alíoscha. M. B.] cuando, estando de sobremesa, entró Dmitri violentamente en casa y le pegó a padre, y yo te dije luego en el patio que yo recababa para mí el *derecho a desear*..., di? ¿Pensaste tú entonces que yo deseaba la muerte de padre?

"—Lo pensé —respondió Alíoscha.

"—Después de todo, así era; nada había que adivinar. Pero ¿no pensaste tú también entonces que yo deseaba precisamente que *un bicho se comiese al otro:* es decir, que Dmitri matase a padre, y

Según la idea de Dostoievski, Iván desea el asesinato de su padre, pero bajo la condición de no involucrarse en él no sólo externa, sino internamente. Quiere que tenga lugar el asesinato como una fatalidad ineludible, no sólo *más allá de su voluntad, sino en contra de ella.* "Quiero que sepas —le dice a Alíoscha— que yo siempre lo defenderé [al padre. M. B.]. Pero en mis deseos me reservo el derecho, en este caso, de una libertad total." La descomposición internamente dialógica de la voluntad de Iván puede representarse, por ejemplo, en forma de dos réplicas semejantes:

"Yo no quiero que asesinen al padre. Si esto sucede, será en contra de mi voluntad."

"Pero lo que quiero es que el asesinato se realice en contra de esta mi voluntad, porque entonces yo siempre permanecería sin involucrarme internamente en él y no me podré reprochar nada."

Así es como se estructura el diálogo interior de Iván consigo mismo. Smerdiákov adivina o, más bien, percibe claramente la segunda réplica de este diálogo, pero interpreta a su manera la escapatoria que la constituye como el deseo de Iván de no darle evidencia alguna que demostrara su participación en el crimen, como una extrema precaución de un "hombre inteligente" que evita toda clase de proposiciones directas que lo hubiesen podido poner en evidencia; por lo tanto, "es interesante hablar" con un hombre así, puesto que la

cuanto antes... y que yo mismo no andaba muy lejos de contribuir a ello?

"Alíoscha se puso un tanto pálido y quedóse mirando en silencio a su hermano a los ojos.

"—¡Habla! —exclamó Iván—. Tengo empeño por saber lo que pensaste entonces. Necesito saberlo. ¡La verdad, la verdad! —respiró, penosamente, lanzando antes una maligna mirada a Alíoscha.

"—Perdóname; también pensó eso entonces —balbuceó Alíoscha.

"Y calló sin añadir ninguna *circunstancia atenuante*" (t. III, p. 174).

plática consiste en puras alusiones. La voz de Iván antes del asesinato se le presenta a Smerdiákov como absolutamente íntegra, no desdoblada. El deseo de la muerte del padre le parece una deducción absolutamente simple y natural de sus puntos de vista ideológicos, de su afirmación de que "todo es permitido". Smerdiákov no oye la primera réplica del diálogo interior de Iván y hasta el final se niega a creer que la primera voz de Iván realmente en serio no quería la muerte del padre. Pero, según la idea de Dostoievski, aquella voz en realidad fue seria, lo cual le da fundamento a Alíoscha para justificar a Iván, a pesar de que Alíoscha conozca perfectamente su segunda voz, la "voz de Smerdiákov".

Smerdiákov se apodera con seguridad y firmeza de la voluntad de Iván o, más bien, confiere a esta voluntad las formas concretas de la expresión del deseo. A través de Smerdiákov, la réplica interior de Iván se convierte del deseo en el hecho. Los diálogos de Smerdiákov con Iván antes de su partida a Chermashnia son una representación, extraordinaria por su efecto, del diálogo de la voluntad explícita y consciente de Smerdiákov (apenas encubierta por alusiones) con la voluntad oculta (oculta incluso de sí mismo) de Iván por encima de su voluntad explícita, consciente. Smerdiákov habla directamente y con seguridad dirigiéndose con sus alusiones y equívocos a la segunda voz de Iván; las palabras de Smerdiákov se entrecruzan con la segunda réplica de su diálogo interior. Le contesta la primera voz de Iván. Es por eso que las palabras de Iván, entendidas por Smerdiákov como una alegoría con sentido opuesto, en realidad no son en absoluto alegorías. Son las palabras directas de Iván. Pero esta voz que contesta a Smerdiákov se interrumpe permanentemente por la réplica oculta de su segunda voz. Tiene lugar la alternancia gracias a la cual Smerdiákov queda convencido plenamente de la complacencia de Iván.

Las alternancias en la voz de Iván son muy sutiles y

se expresan no tanto en la palabra cuanto en la pausa, inoportuna desde el punto de vista del sentido, en el cambio de tono, incomprensible desde el punto de vista de su primera voz o en una risa inesperada e inadecuada. Si la voz de Iván que contesta a Smerdiákov fuese única e íntegra, esto es, una voz monológica, serían imposibles todos estos fenómenos que representan el resultado de la alternancia, interferencia de dos voces en una sola, de dos réplicas en una. Así es como se estructuran los diálogos de Iván y Smerdiákov antes del asesinato.

Después del asesinato la estructura de los diálogos ya es diferente. Dostoievski hace que Iván reconozca gradualmente —primero vaga y ambiguamente, luego con claridad y precisión— su voluntad implícita en el otro hombre. Aquello que él creía un deseo encubierto aunque fuera para sí mismo, deseo que de antemano había sido inactualizado y por lo tanto inocente, resulta que para Smerdiákov representó una inequívoca expresión de la voluntad que regía sus acciones. Se pone en evidencia el hecho de que la segunda voz de Iván sonó y ordenó, y que Smerdiákov sólo fue un ejecutor de su voluntad, "su fiel sirviente Licharda". En los primeros dos diálogos Iván se percata de que en todo caso él participó internamente en el asesinato, puesto que, en efecto, lo estuvo deseando y expresó su voluntad de una manera inequívoca para el otro. En el último diálogo se entera de su participación externa y material en el asesinato.

Analicemos lo siguiente. Al principio Smerdiákov percibe la voz de Iván como una íntegra voz monológica. Escuchó su sermón acerca de que todo es permitido como la palabra de un maestro nato y seguro de sí mismo. Al principio no entendió que la voz de Iván estaba desdoblada y que el tono convencido y seguro le servía para persuadirse a sí mismo y no para una transmisión sólida de sus opiniones al otro.

La actitud de Shatov, Kirillov y Piotr Verjovenski ha-

cia Stavroguin es análoga a la de Smerdiákov para con Iván. Cada uno de ellos sigue a Stavroguin como a su maestro, percibiendo su voz como íntegra y segura. Todos ellos piensan que él les habló como maestro a sus discípulos; en realidad, él los hizo participantes de su irresoluble diálogo interno, en el cual se estaba persuadiendo a sí mismo, no a ellos. Después, Stavroguin escucha de parte de cada uno de ellos sus propias palabras pero con un firme acento monológico. Él mismo sólo puede repetir aquellas palabras con burla, no con convicción. De nada logró persuadirse y le pesa oír a las personas persuadidas por él. En esta tensión se fundamentan los diálogos de Stavroguin con cada uno de sus tres seguidores.

> [...] ¿Sabe usted [dice Shátov a Stavroguin. M. B.] qué pueblo es ahora en toda la Tierra el único pueblo deífico, destinado a renovar y salvar al mundo en nombre de un nuevo Dios y al que se le han dado únicamente las llaves de la vida y de la nueva palabra?... ¿Sabe usted qué pueblo es ése y cuál es su nombre?
> —Por su actitud de usted, imprescindiblemente, debo inferir, y por lo visto a toda prisa, que ese pueblo es el pueblo ruso...
> —Y ya se está usted riendo. ¡Oh, qué gente! —le atajó Shátov.
> —Tranquilícese usted, se lo ruego. Por el contrario, aguardaba de usted algo por el estilo.
> —¿Aguardaba algo por el estilo? Pero, ¿a usted mismo no le eran conocidas estas palabras?
> —Conocidísimas. Ya preveo adónde va usted a parar. Toda esa frase suya, y hasta la expresión deífico, no es sino la conclusión de aquel coloquio que tuvimos hace dos años en el extranjero, poco antes de su partida para América... Por lo menos, así creo recordarlo.
> —Esa frase entera es de usted, no mía. Suya personal, y no sólo el final de nuestra conversación. Nuestra conversación no existió en absoluto. Había allí únicamente un profesor, que lanza palabras enormes, y un discípulo, resucitado de entre los muertos. Yo era el discípulo y usted el maestro (t. III, p. 1234).

El tono convencido de Stavroguin, que éste había empleado durante su estancia en el extranjero al hablar del "pueblo deífico", el tono del "profesor que lanza palabras enormes", tiene su explicación en el hecho de que Stavroguin quería convencerse tan sólo a sí mismo. Con acento persuasivo, sus palabras estaban dirigidas hacia sí mismo, representando la réplica de su diálogo interior: "Pues yo no estuve bromeando con usted en aquel entonces; al convencerlo a usted, yo quizá más me preocupaba por mí mismo que por usted", dijo Stavroguin enigmáticamente.

El acento de más profunda convicción en los discursos de los personajes de Dostoievski representa, en la mayoría de los casos, tan sólo el resultado del hecho de que la palabra pronunciada viene a ser réplica del diálogo interior y ha de persuadir al mismo hablante. La exageración del tono persuasivo atestigua la oposición interna de la otra voz del personaje. En los personajes de Dostoievski casi no existe el discurso plenamente ajeno a las luchas internas.

También en las palabras de Kiríllov y de Verjovenski escucha Stavroguin su propia voz con acentuación alterada: en Kiríllov estas palabras llevan el sello de una convicción maniaca, en Piotr Verjovenski, de una exageración cínica.

Los diálogos de Raskólnikov con Porfirii representan un tipo especial, aunque en apariencia recuerden los diálogos de Smerdiákov e Iván antes del asesinato de Fiódor Pávlovich. Porfirii habla mediante alusiones, dirigiéndose a la voz oculta de Raskólnikov. Raskólnikov trata de representar su papel calculada y precisamente. La intención de Porfirii es la de hacer que la voz interior de Raskólnikov irrumpa en su discurso y produzca alternancias en sus réplicas artísticamente calculadas. Por eso, en las palabras y entonaciones de Raskólnikov irrumpen todo el tiempo las palabras reales y las entonaciones de su voz auténtica. También Porfirii permite que detrás de su papel de un juez de

instrucción que nada sospecha se perciba su verdadera cara de hombre convencido de su causa. Entre las réplicas fingidas de ambos interlocutores, repentinamente se encuentran y se cruzan dos réplicas reales, dos discursos auténticos, dos puntos de vista humanos. Por consiguiente, de vez en cuando el diálogo pasa del plano representado al plano real, a pesar de que esto sólo sucede por un instante. Tan sólo en el último diálogo tiene lugar la destrucción efectista del plano representado y la salida definitiva de la palabra en el plano de la realidad.

He aquí una irrupción inesperada al plano real. Al principio de su última conversación con Raskólnikov, Porfirii aparentemente niega todas sus sospechas, pero luego declara, inesperadamente para Raskólnikov, que Mikolka (acusado del asesinato) no pudo haber matado de ninguna manera.

> [...] ¡No, ése no ha sido Mikolka, palomito, Rodion Románovich; ése no ha sido Mikolka!
>
> Estas últimas palabras, después de todo lo antedicho, tan semejantes a una retractación, resultaban harto inesperadas. Raskólnikov temblaba todo él como traspasado.
>
> —Entonces..., ¿quién... es el asesino? —inquirió sin poder contenerse, con voz afanosa.
>
> Porfirii Petróvich echóse hacia atrás en su silla, cual si también a él le cogiese de improviso la pregunta y lo dejase estupefacto.
>
> —¿Que quién es el asesino? —repitió, como no dando crédito a sus oídos—. ¡Pues usted es el asesino, Rodion Románovich! ¡Usted es el asesino! —añadió, casi en voz baja, con acento de convicción absoluta.
>
> Raskólnikov saltó del diván, permaneció en pie unos segundos y volvió a sentarse sin decir una sola palabra. Una ligera convulsión corrióle, de pronto, por todo el semblante [...]
>
> —Yo no soy el asesino —balbuceó Raskólnikov, exactamente como un niño asustado cuando lo cogen con las manos en la masa (t. III, pp. 333-334).

El diálogo confesional tiene una enorme importancia en las obras de Dostoievski. El papel del otro hombre en tanto que *el otro*, sea quien fuese, destaca allí de una manera especial. Nos detendremos brevemente en el diálogo de Stavroguin y Tijón como en el ejemplo más puro de diálogo confesional.

Toda la orientación de Stavroguin en este diálogo se determina por su ambigua actitud hacia el otro: por la imposibilidad de arreglárselas sin su juicio y perdón, y simultáneamente por la hostilidad y la oposición a su perdón y juicio. Es lo que explica todas las rupturas en su discurso, mímica y gestos, los cambios bruscos de humor y tono, las constantes retracciones, la anticipación de las réplicas de Tijón y la violenta refutación de estas réplicas imaginarias. Parece que con Tijón hablaran dos personas fundidas en una. A Tijón se le oponen dos voces induciéndolo como participante en su lucha interior.

> Tras los primeros saludos, que uno y otro cambiaron, no sé por qué, con cortedad visible, condujo Tijón a su huésped, aprisa y casi sin miramientos, a su cuarto de trabajo; obligóle a sentarse en el diván, junto a su mesa, y él fue y tomó asiento en una silla de tijera. Era asombroso hasta qué punto perdió Stavroguin su compostura. Parecía como si reconcentrase todas sus energías para resolverse en algo inusitado, singular, casi imposible para él. Esparció la vista un rato por la habitación, al parecer sin reparar en los objetos; estaba ensimismado, sin saber en qué pensaba. Aquel hondo silencio despabilóle, y le pareció de pronto que Tijón, con una sonrisa totalmente innecesaria, había bajado púdicamente los ojos. Aquello le inspiró en el mismo instante aversión y desvío y estuvo a punto de levantarse e irse. A juicio suyo, estaba Tijón completamente beodo. Pero de repente alzó aquél los ojos, y quedósele contemplando con una mirada tan firme y pensativa, con una expresión tan inesperada y enigmática, que hubo de sentir un leve temblor. Y ahora creía él algo de todo punto contrario: que Tijón ya sabía a qué había ido, que ya estaba infor-

mado (aunque nadie podía saberlo en todo el mundo), y que sólo por no arredrarlo, por no infundirlo temor, era por lo que no había hablado el primero.[38]

Los bruscos cambios de humor y tono de Stavroguin determinan todo el diálogo subsiguiente. Bien triunfa una voz, bien otra, pero más a menudo la réplica de Stavroguin se estructura como una fusión alternante de dos voces.

Bruscas y confusas fueron esas confidencias, y parecían realmente venir de un loco; pero en medio de todo se expresaba Stavroguin con una notable y nunca vista franqueza, con una libertad de espíritu en él completamente inverosímil, hasta el punto de que parecía haber desaparecido de súbito y contra toda expectación el hombre antiguo. No se avergonzaba de delatar el miedo con que hablaba de sus alucinaciones. Pero todo esto duró sólo un segundo y fuése tan aprisa como viniera.

—Todo eso, naturalmente, es absurdo —dijo, rehaciéndose rápido y malhumorado—. Debo ir a ver a un médico.

Y un poco más adelante:

[...] pero todo eso es absurdo. Iré a ver al médico. Todo esto es desatino, desatino puro. Soy yo mismo en distintas formas y nada más. Pero como yo me he valido de... esas expresiones, de seguro pensará usted que yo dudaba todavía, y aún estoy convencido de que soy yo mismo y no realmente el diablo.[30]

En el fragmento citado al principio vence plenamente una de las voces de Stavroguin y parece que en él había "desaparecido de súbito y contra toda expectación el hombre antiguo". Pero luego vuelve a participar la segunda voz, que produce un brusco cambio de tono

[38] F. M. Dostoievski, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1977, t. III, p. 1577.
[30] *Ibid.*, p. 1578.

y quiebra la réplica. Tiene lugar una típica anticipación de la reacción de Tijón y todos los fenómenos que la acompañan y que ya conocemos.

Finalmente, antes de darle a Tijón las hojas de su confesión, la otra voz de Stavroguin interrumpe bruscamente su discurso y su intención publicando su independencia del otro, su desprecio por su opinión, lo cual se encuentra en una clara contradicción con la idea misma de la confesión y con el tono mismo de su discurso.

—Oiga usted, a mí no me gustan los espías ni los psicólogos; por lo menos los que huronean en mi interior. No necesito a nadie para mi alma, nada necesito, yo mismo me basto. ¿Cree usted que yo le temo? —preguntó, alta la frente, y echó hacia atrás, imperioso, la cabeza—. Usted está, claro, plenamente convencido de que yo he venido a verle para revelarle un terrible secreto. Lo ha estado aguardando con toda la curiosidad de paleto de que es capaz. Bueno; pues sepa usted que yo no he de revelarle secreto alguno, y que yo puedo valerme sin usted.

La estructura de esta réplica y su ubicación en la totalidad del diálogo son totalmente análogas a los fenómenos analizados de las *Memorias del subsuelo*. La tendencia al falso infinito en relación con el otro se manifiesta aquí, probablemente en una forma aún más marcada.

Tijón sabe que para Stavroguin él representa al otro como tal, que su voz no se contrapone a la voz monológica de Stavroguin, sino que irrumpe en su diálogo interior, donde el lugar del otro está predeterminado.

—Contésteme usted una pregunta, honradamente y a mí sólo, solamente a mí —dijo Tijón en tono algo distinto—: si a usted alguien le perdonase esto de aquí —Tijón señaló las hojas—, no una de esas personas que lo quieren o lo aborrecen a usted, sino un desconocido, un hombre que no conocerá usted nunca; si ese hombre

en su interior, después de leer sus terribles confesiones, le perdonase a usted, ¿sería esa idea un alivio para usted o lo dejaría indiferente.

—Sería un alivio —dijo Stavroguin en voz queda—. Si usted me perdonase representaría para mí un gran alivio —añadió, y bajó los ojos.

—Como también usted para mí —murmuró Tijón, insinuante.[40]

Aquí aparecen con toda nitidez las funciones del otro hombre en el diálogo, del otro como tal, sin ninguna concretización social o pragmática. Este otro es "un desconocido, un hombre que no conocerá usted nunca", y desempeña sus funciones en el diálogo fuera del argumento y fuera de la definición dentro del argumento, como un puro "hombre en el hombre", representante para el "yo" de "todos los otros". A consecuencia de tal planteamiento del otro la comunicación adquiere un carácter específico y se ubica más allá de todas las formas sociales, reales y concretas (familiares, estamentales, de clase social, de suceso cotidiano).[41] Nos detendremos en otro pasaje en que esta función del otro como tal se manifiesta con una evidencia extrema, sea quien fuese.

El "visitante misterioso", después de confesar su crimen a Zósima y en la víspera de su arrepentimiento público, regresa por la noche a casa de éste para matarlo. Lo que lo impulsaba en aquel momento fue el odio puro al otro como tal. He aquí cómo describe él mismo su estado:

[...] Salí aquella noche de tu casa en tinieblas; anduve vagando por las calles; luchaba conmigo mismo. Y de

[40] *Ibid.*, p. 1592. Es interesante comparar este pasaje con el citado fragmento de la carta de Dostoievski a Kovner.

[41] Como sabemos, se trata de la ruptura hacia el espacio y el tiempo del carnaval y del misterio, dentro de los cuales se cumple el último acontecer de la interacción de conciencias en las novelas de Dostoievski.

pronto sentí tal odio hacia ti, que no sé cómo el corazón pudo soportarlo. "Ahora —digo—, él es el único que me tiene cogido y es mi juez; no podré mañana eludir castigo, porque él lo sabe todo." Y no era que yo temiese que tú me denunciases (yo no pensaba en eso), sino que decía: "¿Cómo voy a mirarlo a la cara si no me confieso?" Y aunque hubiese estado en el fin del mundo, pero vivo, era igual, resultándome insufrible la idea de que vivieses y lo supieses todo y lo juzgases. Te aborrecía cual si tú fueses la causa y tuvieses la culpa de todo (t. III, pp. 253-254).

La voz del otro real, en los diálogos confesionales, siempre se da en una situación análoga, en forma manifiesta fuera del argumento. No obstante, lo mismo sucede, aunque en una forma menos explícita, en todos los demás diálogos importantes de Dostoievski; los mismos diálogos vienen preparados por el argumento, pero sus puntos culminantes —cumbres de los diálogos— se elevan por encima de él dentro de la esfera de la actitud pura del hombre hacia el hombre.

Con esto concluiremos nuestro análisis de los tipos del diálogo, aunque estamos muy lejos de agotarlo. Es más, cada tipo posee numerosas variedades que no hemos tocado en absoluto. Sin embargo, el principio estructural siempre viene a ser el mismo. En todas partes se da *el cruce, la concordancia o la alternancia de las réplicas del diálogo explícito con las réplicas del diálogo interior de los personajes.* En todas partes aparece un *determinado conjunto de ideas, pensamientos y discursos que atraviesa varias voces separadas, en cada una de las cuales suena de una manera diferente.* El objeto de la intención del autor no es el conjunto de ideas en sí, como algo natural e idéntico a sí mismo; no, su objeto es precisamente este *transcurrir del tema a través de muchas y diferentes voces,* una *polifonía* y *heterofonía* de principio. A Dostoievski le importa la misma disposición e interacción de las voces.

Así, pues, el diálogo explicitado formalmente está indisolublemente ligado al diálogo interno, esto es, con el microdiálogo, en el cual el diálogo exterior se apoya en cierta medida. Ambos a su vez están indisolublemente unidos al gran diálogo de la novela que los abarca. Las novelas de Dostoievski están totalmente dialogizadas.

La percepción dialógica del mundo impregna, como lo hemos visto, toda la obra de Dostoievski en su conjunto a partir de *Pobres gentes.* Es por eso que la *naturaleza dialógica de la palabra* se manifiesta en sus escritos con tanta fuerza y es tan palpable. El estudio translingüístico de esta naturaleza y en particular de las numerosas variedades de la *palabra bivocal,* con sus influencias sobre los diversos aspectos de la estructuración del discurso, encuentra en su obra un material excepcionalmente fértil.

Como todo gran artista de la palabra, Dostoievski pudo percibir y encauzar hacia la conciencia creativa los nuevos aspectos de ésta, sus nuevas profundidades desaprovechadas o desapercibidas por otros escritores. A Dostoievski no sólo le importaron las funciones representativas y expresivas comúnmente utilizadas por los artistas, y no únicamente la habilidad para reconstruir la peculiaridad social e individual de los discursos de los personajes, sino que para él lo más importante fue la interacción dialógica entre los discursos independientes de sus particularidades lingüísticas. Su principal objeto de representación es la palabra en sí, la *palabra con sentido pleno*. Las obras de Dostoievski representan la palabra acerca de la palabra, el discurso dirigido al discurso. La palabra representada coincide con la palabra que representa en un mismo nivel y con derechos iguales. Se compenetran, se sobreponen bajo diversos ángulos dialógicos. Como resultado de tal encuentro, se ponen de manifiesto y salen al primer plano los nuevos aspectos y las nuevas funciones de la palabra que hemos intentado caracterizar en el presente capítulo.

CONCLUSIÓN

En nuestro trabajo hemos tratado de poner de manifiesto la peculiaridad de Dostoievski en tanto que *artista* que ha aportado nuevas formas de la visión artística y que pudo, por lo tanto, descubrir y ver los nuevos aspectos del hombre y de su vida. Nuestra atención ha sido concentrada en la nueva postura artística que le permitió ampliar el horizonte de su visión artística y mirar al hombre bajo otro ángulo.

Al continuar la "línea dialógica" del desarrollo de la prosa literaria europea, Dostoievski creó una nueva subespecie de novela: la novela polifónica, cuyos aspectos novedosos hemos pretendido vislumbrar en nuestro estudio. La creación de la novela polifónica es para nosotros un enorme paso hacia adelante no sólo en el desarrollo de la prosa novelesca, esto es, de todos los géneros que se desarrollan en la órbita de la novela, sino en general en el desarrollo del *pensamiento artístico* de la humanidad. Nos parece que se puede hablar directamente acerca del *pensamiento artístico polifónico* que traspasa los límites del género novelesco. Este tipo de pensamiento es capaz de alcanzar tales aspectos del hombre —ante todo, la *conciencia pensante del hombre y la esfera dialógica de su existencia*—, que no son abarcables *artísticamente* desde una *posición monológica*.

Actualmente la novela de Dostoievski representa quizá el modelo más influyente en Occidente. A Dostoievski artista lo siguen escritores de ideologías diversas, a menudo profundamente hostiles a la ideología del mismo Dostoievski: predomina su voluntad artística, el principio polifónico del pensamiento artístico descubierto por él.

Pero, ¿acaso esto significa que la novela polifónica, una vez descubierta, cancela como obsoletas y ya innecesarias las formas de la novela monológica? Por supuesto que no. Un nuevo género al aparecer jamás cancela ni sustituye a los ya existentes. Todo género nuevo completa los antiguos ampliando ol horizonte de los géneros anteriores. Todo género corresponde a una esfera preferente de la existencia con respecto a la cual es insustituible. Por ello la aparición de la novela polifónica no suprime, ni tampoco limita en lo más mínimo, el desarrollo productivo ulterior de las formas monológicas de la novela (biográfica, histórica, costumbrista, novela-epopeya, etc.), puesto que siempre permanecerán y se extenderán las esferas de la existencia del hombre y de la naturaleza que requerirían una aproximación objetual y conclusiva (léase, monológica). Sin embargo, reiteramos que *la conciencia pensante del hombre y la esfera dialógica de la existencia de esta conciencia* en toda su profundidad y especificidad son inaccesibles al enfoque artístico monologal. Por primera vez han sido objeto de la representación auténticamente artística en la novela polifónica de Dostoievski.

Así, pues, ni un solo género nuevo anula ni sustituye a los antiguos. Al mismo tiempo, cada género nuevo importante influye en todo el conjunto de géneros antiguos: un género nuevo vuelve a los antiguos más conscientes de sí mismos; los obliga a concientizar mejor sus posibilidades y limitaciones, es decir, a superar su *candidez*. Por ejemplo, ésta fue la influencia de la novela en tanto que género nuevo sobre todos los géneros literarios antiguos: novela corta, poema, drama, lírica. Además, también es posible un influjo positivo del género nuevo sobre los antiguos, en la medida en que lo permita su naturaleza genérica; así, por ejemplo, se puede hablar acerca de cierta "novelización" de los géneros antiguos en la época del emporio de la novela. La acción de los nuevos géneros con respecto a los anti-

guos, en la mayoría de los casos[1] contribuye a su renovación y enriquecimiento. Esto se refiere también a la novela polifónica. A la luz de la obra de Dostoievski, muchas antiguas formas literarias monolgales llegaron a parecer ingenuas y simplificadas. En esa relación, la influencia de la novela polifónica de Dostoievski sobre las formas monológicas ha sido sumamente fecunda.

La novela polifónica presenta nuevas exigencias con respecto al pensamiento estético. Éste, educado en las formas monológicas de la visión artística e impregnado por ellas profundamente, tiende a absolutizar estas formas y a dejar pasar desapercibidas sus limitaciones.

Es por eso que hasta ahora es todavía tan fuerte la tendencia a monologizar las novelas de Dostoievski. Esta tendencia se expresa en el deseo de dar definiciones exhaustivas a los personajes dentro del análisis, de encontrar infaliblemente una determinada idea monológica del autor, de buscar en todas partes una verosimilitud superficial. So subestima o se niega el carácter inconcluso por principio y la apertura dialógica del mundo artístico de Dostoievski, es decir, su misma esencia.

La conciencia *científica* del hombre actual aprendió a orientarse en las condiciones complejas de las "probabilidades del universo", no se inmuta frente a toda clase de "indeterminaciones", sino que sabe tomarlas en cuenta y calcularlas. Desde hace tiempo esta conciencia se ha apropiado al mundo einsteniano con su pluralidad de sistemas de cálculo, etc. Pero en la esfera del conocimiento artístico se continúa exigiendo a veces un determinismo más burdo y primitivo que de antemano no puede ser verdadero.

Es necesario abandonar los hábitos monologales para familiarizarse con la nueva esfera artística descubierta por Dostoievski y para poder orientarse en el *modelo artístico del mundo* creado por él, que es un modelo más complejo.

[1] Si ellos mismos no mueren de "muerte natural".

ÍNDICE

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de mayo de 2005 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 1 000 ejemplares.